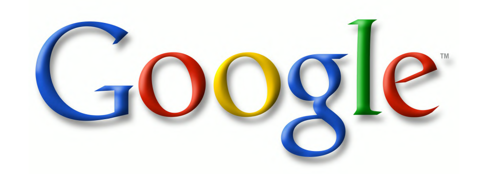
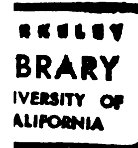
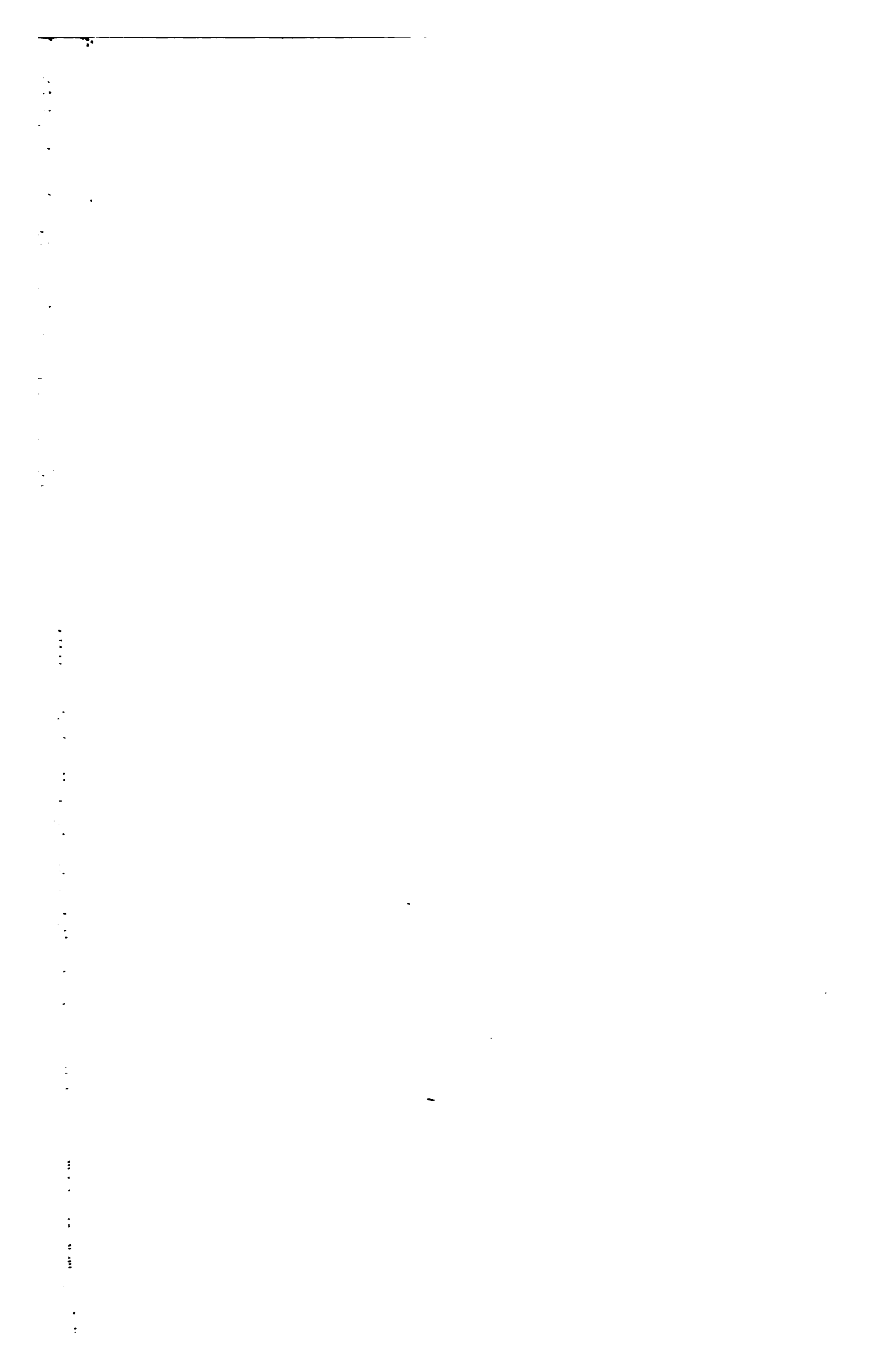
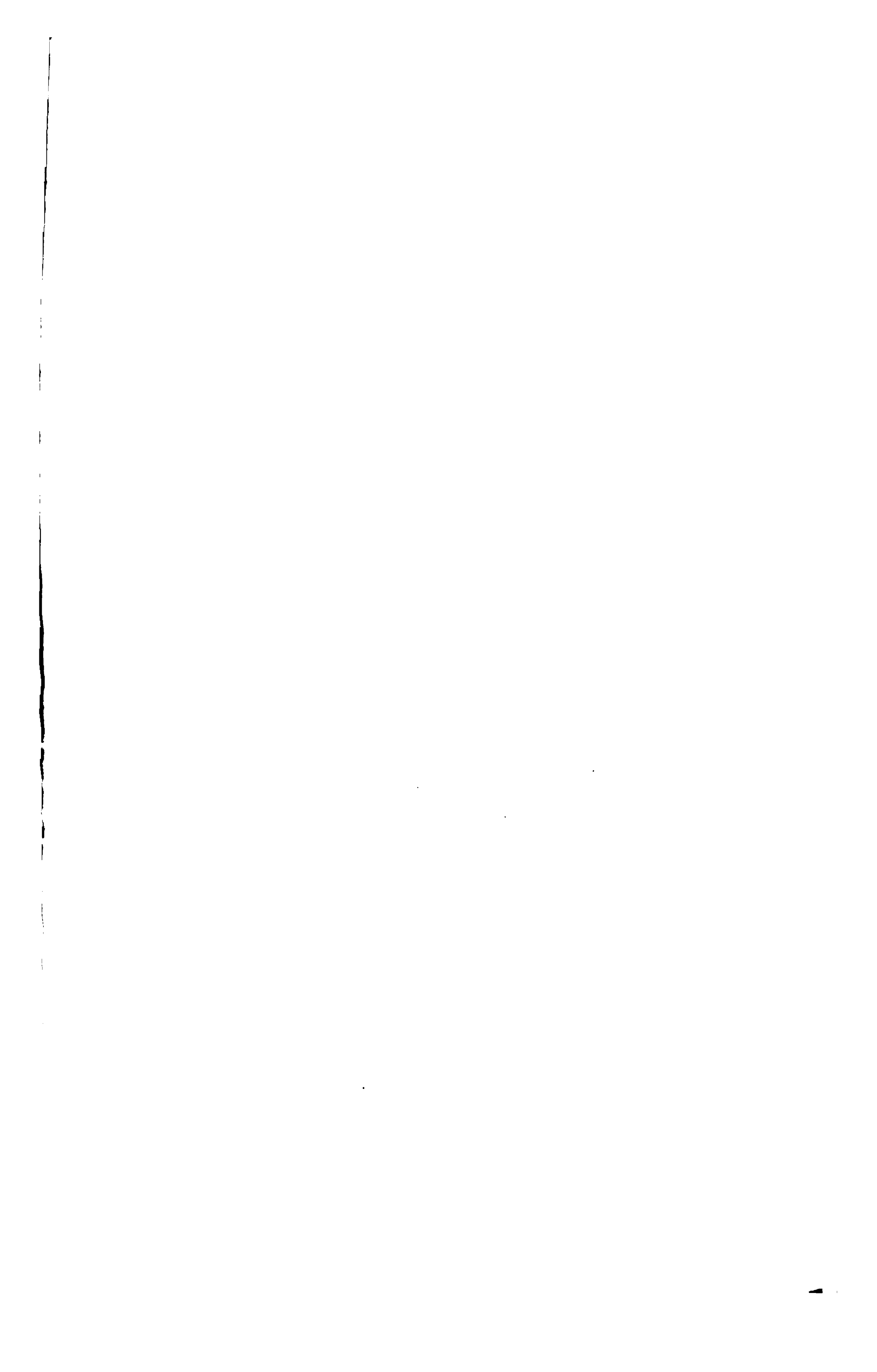



RKELEY
BRARY
IVERSITY OF
ALIFORNIA


ALFRED EINSTEIN
EX LIBRIS





W. A. Mozart.

Erster Theil.







gest. v. L. Sichling

W. A. MOZART.

nach dem in Verona 1770 gemalten Bilde.

im Besitz des Dr. v. Sonnleithner in Wien.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Dritte Auflage.
Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters.

In zwei Theilen.

Erster Theil.

Mit drei Bildnissen und vier Facsimiles.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1889.

Meinem Freunde

Prof. Gustav Hartenstein

in treuer Liebe

gewidmet.

Gewiß ist Ihnen, mein theurer Freund, der Nachmittag des 7. November 1847 noch eben so frisch im Gedächtnis als mir. Wir hatten uns in der Johanniskirche versam nelt, um der Leiche Mendelssohns das Geleite zu geben und der Zufall — denn ich war noch nicht lange in Leipzig und Ihnen nicht näher bekannt — hatte es so gefügt, daß wir in der langen Reihe neben einander gingen. Von der Trauer um den frühen Verlust eines Meisters, der in seiner Durchbildung, strenger Selbstprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in sich vereinigte, in denen sein wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunst unserer Zeit wesentlich begründet war, wendete sich unsere ernst gestimmte Betrachtung der Musik überhaupt und den großen Meistern der Vergangenheit zu. Wir wurden dadurch zu mannigfachem Gedankenaustausch angeregt, bei welchem wir uns in den Grundanschauungen stets übereinstimmend fanden. Und so begegneten wir uns auch in der Erfahrung, daß in einer Periode der jugendlichen Entwickelung Mozart uns fremd und dem unruhig strebenden, ins Unbegrenzte schweifenden Sinn ein Meister unverständlich geworden war, der den Gährungsprozeß der Leidenschaft nicht im Kunstwerk vollzieht, sondern, nachdem er alles Unreine und Trübe vollständig bewältigt hat, die reine, vollendete Schönheit hervorruft. Wenn man in reiferen Jahren dann wieder zu ihm geführt wird, erstaunt man über den wunderbaren Reichthum seiner Kunst und über sich selbst, daß man dagegen kalt sein konnte. Ich gestand Ihnen, wie nach schweren Leiden, die mir Jahre lang alle Musik unmöglich machten, durch Mozart wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an derselben in mir wach wurden. Darin waren wir einig, daß, wer herangereift zu der Fähigkeit die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden sich Mozart hingiebt, dauernd von ihm gefesselt werden müsse, aber mit der Freiheit alles was sonst schön und groß ist mit Wärme und Liebe zu umfassen; denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagt, daß er wie im Leben so nach dem Tode liebenswürdig gern gewähren lasse.

Jene Unterredung wurde Veranlassung eines näheren Umgangs, aus welchem eine Freundschaft erwachsen ist, die durch Einigkeit in Gesinnung und Ansicht bei allen ernsten und wichtigen Angelegenheiten unauflöslich befestigt worden ist, und mich in guten und schweren Tagen bei Ihnen stets herzliche Theilnahme und besonnene Förderung finden ließ. Ich wäre berechtigt Ihnen dies Buch als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Liebe zu bringen, auch wenn sein Inhalt Sie weniger anginge. Allein die Musik hat in unserem Verkehr fortwährend eine große Rolle gespielt, mochte ich neben Ihnen am Klavier sitzen oder hinter Ihrem Stuhle stehen, oder wir uns im Gespräch ergehen; ja, Sie haben an diesem Buch soviel Antheil genommen, mich so lebhaft zur Arbeit getrieben, mitunter — jetzt darf ich es Ihnen wohl gestehen — sogar etwas unbarmherzig, daß ich jetzt niemand mit mehr Freude und Vertrauen dasselbe zu bringen wüßte als Ihnen. Nun müssen Sie sich es aber auch gefallen lassen, daß ich Ihnen so manches mittheile, was ich dabei auf dem Herzen habe. Mir ist, als träte ich wieder zu Ihnen und Ihrer Frau, um im behaglichen Gespräch mich zu erholen und zu neuer Arbeit zu stärken. Machen Sie sich auf eine lange Unterredung gefaßt.

Sie wissen, lieber Freund, wie diese Biographie entstanden und allmählich zu dem Umfange herangewachsen ist, vor dem ich jetzt selbst erschrecke. Anfangs nur mit der Biographie Beethovens beschäftigt sah, ich bald ein, daß es unmöglich sein würde, das was er Neues und Großes geschaffen hat vollkommen begreiflich zu machen. ohne die Leistungen Mozarts klar zu übersehen, der die vorausgehende Periode der Musik abgeschlossen hat, und dessen Erbschaft Beethoven antreten mußte, um seine eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Musik zu gewinnen. Diese Auseinandersetzung wäre für eine Einleitung zu umfassend geworden; ich entschloß mich daher, das reiche aber unverarbeitete und ungenießbare biographische Material, das bei Nissen aufgehäuft liegt, zu einer lesbaren Darstellung von Mozarts Leben zu redigiren, um eine konkrete Grundlage für die allgemeinen Betrachtungen zu gewinnen, welche ich daran zu entwickeln gedachte. Während ich nun diese Aufgabe näher ins Auge faßte, führte mir ein günstiges Geschick so wichtige Hülfsmittel für die Geschichte seines Lebens und zur Würdigung seiner künstlerischen Leistungen zu, daß daraus die Pflicht erwuchs, auf neuem Grund ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Ehe ich aber die von mir zuerst vollständig benutzten Quellen angebe, lassen Sie mich einen

Blick auf die allen zugänglichen, die bisher gedruckten Biographien Mozarts werfen, soweit mir dieselben bekannt geworden sind.

Bald nach Mozarts Tode erschien in Schlichtegrolls Nekrolog vom Jahre 1791 ein biographischer Artikel über ihn. Dieser ist genau und zuverlässig in den Nachrichten über seine Jugendzeit, welche von Mozarts Schwester herrührten; für die späteren Lebensjahre sind die Notizen oberflächlich und das Urtheil, das über ihn als Menschen gefällt wird, beruht auf einer vorgefaßten ungünstigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künstliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefaßt hat, so daß ich nicht weiß, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenso allgemeiner Geltung zu bringen. Kein Wunder, daß die Wittwe Mozarts, durch eine solche Darstellung tief verletzt, einen Abdruck dieses Artikels, der unter dem Titel Mozarts Leben in Grätz bei Jos. Georg Hubeck 1794 erschien, aufkaufte, um seine Verbreitung zu verhindern. Eine Biographie, welche in demselben Jahre in Sonnleithners Wiener Theater-Almanach S. 94 ff. erschien, ist nur eine abgekürzte Bearbeitung des Schlichtegrollschen Nekrologs; eine französische Übersetzung findet sich bei Beyle, der sich unter den Namen Bombet und Stendhal versteckte, Lettres sur Haydn suivies d'une vie de Mozart Paris 1814, in englischer Übersetzung London 1817, und in neuer Bearbeitung Paris 1817.

Theils auf Mittheilungen der Familie, namentlich der Wittwe, theils auf die persönliche Bekanntschaft mit Mozart gegründet ist das „Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek" Prag 1798, dessen zweite Auflage (1808) von mir benutzt ist. Leider geht dasselbe, namentlich für die spätere Zeit, nicht so in Einzelheiten ein als man wünschen möchte; was dieser vortreffliche, wohl unterrichtete und Mozart aufrichtig ergebene Mann berichtet, ist zuverlässig und treu.

Bedeutenderes war von Friedrich Rochlitz zu erwarten, der geraume Zeit mit dem Plane umging eine Biographie Mozarts zu schreiben. Er hatte als Jüngling Mozart bei dessen Anwesenheit in Leipzig im Jahre 1789 kennen gelernt und, da er mit Doles und Hiller, überhaupt in allen musikalischen Kreisen viel verkehrte, öfter gesehen und, lebhaft angezogen von dem großen Künstler wie von dem liebenswürdigen Menschen, sich damals schon aufgezeichnet,

was ihm bei diesem Zusammensein merkwürdig erschienen war. Als er später den Vorsatz faßte das Leben Mozarts darzustellen, theilte ihm die Wittwe nicht allein Anekdoten und Charakterzüge mit, deren auch die Schwester beisteuerte, sondern sie übergab ihm auch, wie ich aus ihren Briefen ersehen habe, die Korrespondenz Mozarts zur Benutzung. Er ließ in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (A. M. Z.) die von der Wittwe (I S. 289. 854) und der Schwester (I S. 300) ihm mitgetheilten sowie die selbst erlebten Charakterzüge (I S. 17. 49. 81. 113. 145. 177. 480. II S. 450. 493. 590) drucken, und kam auch später bei verschiedenen Veranlassungen auf seine persönliche Bekanntschaft mit Mozart wieder zurück; dabei blieb es aber und mir ist nicht bekannt, weshalb er seinen Plan aufgegeben habe. Als Nissens Biographie erschien, beklagte er sich gegen Mosel, daß er nicht zu Rathe gezogen sei und meinte, „die Wittwe müßte auf ihre alten Tage verwandelt worden sein, wenn sie nicht auch bei diesem Unternehmen sehr ordinär erschiene" (Wien. allg. Mus. Ztg. 1848. S. 209). Ich stellte Nachforschungen an, ob unter seinem Nachlaß vielleicht noch Aufzeichnungen uud Überlieferungen sich finden möchten, die, aus jetzt versiegten Quellen geflossen, für meine Arbeit von Wichtigkeit wären. Dabei machte ich eine Erfahrung, welche ich — so peinlich mir es ist auf das Andenken eines sonst verdienten Mannes einen Schatten fallen zu lassen — um der Wahrheit willen nicht verschweigen kann. Ich war bereits aufmerksam darauf geworden, daß bei den Zügen aus Mozarts Leben, welche Rochlitz als selbst erlebte oder von Mozart mitgetheilte erzählt, nicht allein die Form der Darstellung, ihre Haltung und Färbung ganz ihm angehört, sondern daß auch manche Umstände, die er mit großer Sicherheit erwähnt, sich mir durch sichere Zeugnisse als irrig erwiesen. Ich suchte mir dies zu erklären durch die Annahme theils von Gedächtnisfehlern, theils von einer leicht begreiflichen Selbsttäuschung, die ein Räsonnement oder eine Kombination, welche sich von selbst zu ergeben scheinen, mit einem überlieferten Faktum verwechselt. Nun aber fand ich in seinem Nachlaß die auch in der musikalischen Zeitung gedruckte Parallele zwischen Mozart und Raphael vermehrt mit einer ausführlichen Erzählung der eigenthümlichen Umstände, unter welchen sich Mozart verheirathet habe, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Mozarts eigene Erzählung, welche Rochlitz gleich in derselben Nacht niedergeschrieben habe. Über die Zeit, um welche es sich hier handelt, die Jahre 1780 bis 1783, ist

Mozarts ausführliche Korrespondenz vorhanden und ein Irrthum über wesentliche Dinge ist, wie Sie sich selbst überzeugen werden, unmöglich. Alles aber was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Personen und Verhältnisse ist unwahr, vollständig unwahr. Sie erinnern sich gewiß noch meiner Bestürzung bei dieser unwillkommenen Entdeckung; hier läßt sich keine poetische Licenz als Erklärung denken. So leid es uns auch ist, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil sie überhaupt Vorsicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn sie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlasse.

Jene Anekdoten der musikalischen Zeitung verbunden mit den Nachrichten bei Schlichtegroll und Niemetschek bilden nun den wesentlichen Stoff, den mehr oder weniger vollständig und in verschiedener Fassung eine Reihe von Schriften über Mozart verarbeiten; was etwa hinzukommt, sind theils einzelne meist wenig verbürgte, oft schlecht erfundene Anekdoten, wie sie unter den Künstlern umzulaufen pflegen, theils mancherlei Redensarten, wie sie, mit Zelter zu sprechen, einer selbst macht. Ich kann als gewissenhafter Biograph es Ihnen nicht ersparen einige Bücher der Art hier namhaft zu machen.

Bloße Übersetzung der Anekdoten giebt das Buch von Cramer Anecdotes sur Mozart. Paris 1801; einige derselben mit einer allgemeinen Charakteristik wurden auch mitgetheilt von J. B. A. Suard Anecdotes sur Mozart in seinen Mélanges de littérature (Paris 1804) II p. 337 ff., so wie von Guattani Memorie enciclopediche Romane (Rom 1806) I p. 107 ff. 134 ff. Mehr Prätension macht „Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler". Erfurt 1803. Zelter fragte bei Göthe an, wer der Verfasser dieser „Goethe zur Hälfte dedicirten" kurzen Biographie des verewigten Mozart sei, „welcher eine nicht kurze, nicht ästhetische Darstellung seiner Werke nebst einem nicht guten Portrait angehängt sei" (Briefwechsel I S. 56), und war nicht wenig erstaunt von diesem zu hören, daß er von der Biographie so wenig als von ihrem Verfasser wisse (ebend. I S. 67. 65.). Dieser war J. E. F. Arnold in Erfurt, der durch seinen Nachtrag: Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele. Erfurt 1810. schwerlich Zelters Beifall in höherem Grade erworben hat.

Ohne alles selbständige Verdienst sind auch die Darstellungen von Hormayr im Österreichischen Plutarch (VII, 2, 15) Wien

1807, und Lichtenthal Cenni biografici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart (Mailand 1816). Das Elogio storico di Mozart del Conte Schizzi (Cremona 1817) habe ich mir nicht verschaffen können. Die Artikel in Gerbers Tonkünstlerlexikon sind namentlich in der Zusammenstellung der Werke fleißig, obgleich nicht vollständig; dagegen ist Mozarts Biographie von J. A. Schlosser (Prag 1828, dritte Auflage 1844) eine urtheilslose Kompilation.

Einen ungeahnten Reichthum von neuen Quellen erschloß die Biographie W. A. Mozarts von G. N. v. Nissen. Leipzig 1828 (mit einem Anhang). Um dieses Buch richtig zu beurtheilen, und vor allem um es richtig gebrauchen zu können, muß man sich eine klare Einsicht verschaffen, wie und aus welchem Material es gemacht ist, was allerdings mehr Mühe kostet als darüber zu schelten und zu spotten. Nissen, der nach Mozarts Tode als dänischer Diplomat nach Wien kam, lernte dort dessen Wittwe in ihrer hülflosen Lage kennen und interessirte sich für sie. Er hatte eine Neigung zu geschäftlicher Thätigkeit; Papiere ordnen, Briefe schreiben, selbst Kopieren war ihm erwünscht, ohne daß er ein Bedürfnis fühlte, die Sachen, mit denen er sich beschäftigte, auch zu verstehen. So übernahm er es gern den Nachlaß Mozarts zu ordnen, die Wittwe in allen Geschäftsangelegenheiten zu vertreten und ihre Korrespondenz zu führen. In einer langen Reihe meist sehr ausführlicher Briefe, welche er in ihrem Namen schrieb, zeigt er sich als einen wohldenkenden, verständigen Mann, der sich aber einer etwas umständlichen Darstellung befleißigt. Nachdem er die Wittwe Mozarts geheirathet, fühlte er die Pflicht für dessen Andenken mit derselben Gewissenhaftigkeit zu sorgen, wie er für seinen Nachlaß gesorgt hatte und benutzte hauptsächlich die Muße seiner letzten Jahre, welche er in Salzburg zubrachte, um diesen Plan auszuführen. Wir sind ihm dafür großen Dank schuldig, denn ohne seine Sorgfalt wären die wichtigsten Dokumente und Traditionen spurlos verschollen. In Salzburg lebte damals auch die Schwester Mozarts; ihre Erinnerungen wie die seiner Frau boten eine Fülle charakteristischer Züge zu einem plastischen Lebensbild und in den in großer Vollständigkeit erhaltenen Korrespondenzen und Papieren der Familie lag ihm ein Schatz von authentischen Dokumenten vor. Außer einer Reihe einzelner Urkunden, Briefe und Aufzeichnungen konnte er nach seiner Angabe benutzen: die Briefe Leopold Mozarts an Hagenauer während

der Reise nach Wien (vom September 1762 bis Januar 1763); während der großen Reise (vom September 1767 bis Dezember 1768); die Briefe des Vaters und des Sohnes an die ihrigen während der Reisen nach Italien (vom Dezember 1769 bis März 1771; vom 13. August 1771 bis Dezember 1771; vom Oktober 1772 bis März 1773), nach Wien (vom Juli 1773 bis September 1773); nach München (vom Dezember 1774 bis März 1775); die Briefe Wolfgangs und der Mutter nach Hause nebst den Antworten Leopolds und der Tochter auf der Reise nach Paris (vom September 1777 bis Januar 1779); den Briefwechsel Wolfgangs mit dem Vater und der Schwester während der Reise nach München (im November 1780) und des Aufenthalts in Wien. Wolfgangs Briefe reichten bis ins Jahr 1784, die des Vaters bis 1781.

Diese reichen Hülfsquellen zu verwerthen wie sie es verdienten brachte Nissen Fleiß und redlichen Willen mit; leider reichen diese für ein Unternehmen dieser Art nicht aus. Zu geschweigen daß er von Verarbeitung und Darstellung keine Ahnung hat, so fehlt es ihm an Sinn und Bildung für Kunst und Musik überhaupt, an Urtheil und Takt das Wichtige und das Unbedeutende zu erkennen und an dem richtigen Begriff von Genauigkeit der Überlieferung. Da ein Theil der von ihm benutzten Papiere mir auch zu Gebote gestanden hat, so habe ich ihn kontrolliren und von seinem Verfahren mir eine Vorstellung bilden können. Nirgend zeigt er sich unredlich, nirgend ändert er um zu täuschen, aber er verfährt mit seinen Dokumenten willkürlich. Er theilt sie selten ganz vollständig mit, sondern nur das wovon er glaubt daß es von Interesse sei. Leider verstand er weder zu beurtheilen was für die Kunst wichtig, noch was psychologisch interessant sei; und so ist denn seine Auswahl oft unglücklich genug ausgefallen. Auch leiteten ihn dabei mitunter Rücksichten theils auf vornehme Personen, theils auf Vorurtheile seiner Frau, die offenbar manche Familienverhältnisse nicht berührt haben wollte; allein immer nur so weit, daß er dies und jenes unerwähnt läßt. Aber auch das Verschweigen kann, weil es den wahren Zusammenhang der Begebenheiten nicht durchschauen, die richtigen Beweggründe nicht erkennen läßt, für die historische Glaubwürdigkeit so nachtheilig werden als positive Entstellung, und immer wird dadurch der, dessen Charakter darzustellen die eigentliche Aufgabe ist, aus Rücksicht gegen andere zurückgesetzt. Glücklicherweise habe ich für die wichtigsten Jahre, für die Zeit von

1787 an, die Familienkorrespondenz selbst benutzen können: Sie werden sehen, wie ganz anders die Auffassung dieser Zeit sich dadurch gestaltet hat. Weniger wichtig ist es, aber es bleibt doch ein Übelstand, daß er für gut befunden hat Stil und Darstellung der Briefe im einzelnen zu ändern. Nun bedürfen aber die Briefe weder des Vaters noch des Sohnes irgend solcher Nachhülfe, beide schreiben mit Einsicht und Geschick, und in eigenthümlicher Weise; aber selbst wenn dies der Fall nicht wäre, und wenn Nissen eben so sehr Mann gewesen wäre ihnen das Exercitium zu korrigiren als er es nicht ist, wie darf man den individuellen Charakter solcher Mittheilungen verwischen?

Wenn Nissen sich begnügt hätte den Briefen und Briefauszügen die Nachrichten, welche er aus dem Munde der Frau und Schwester oder anderer sicherer Zeugen erfuhr, beizugeben und als so beglaubigte Überlieferungen zu bezeichnen, so hätte er sich ein großes Verdienst erworben. Allein er hat mehr thun wollen, und auch Nissen gegenüber behält Hesiod Recht, daß die Hälfte mehr sei als das Ganze. Es waren in der Familie mancherlei Schriften, Zeitungen, Journale u. dgl. aufbewahrt worden, welche die künstlerischen Leistungen Mozarts betrafen; damit nicht zufrieden hat Nissen mit großem Fleiß zusammengebracht was sonst noch über Mozart geschrieben war, dann alles abgeschrieben was ihm wichtig vorkam, und diese Excerpte nach Kategorien geordnet, wie sie ihm gerade angemessen schienen, z. B. alles zusammengestellt, was sich auf ein Werk bezog, und endlich diese verschiedenartigen Bruchstücke ohne Verbindung, ohne Erklärung, ohne Angabe woher sie entlehnt seien, zusammengeschoben. Um von diesen disparaten und konfusen Massen Gebrauch machen zu können, muß man sie in ihre einzelnen Bestandtheile auflösen und nachsuchen, von wem jedes genommen ist, um es dann in seinem wahren Zusammenhange würdigen zu können; — man kann darauf rechnen daß, wo ein Gedanke oder ein Urtheil ausgesprochen ist, Nissen nicht in eigener Person redet. Den ursprünglichen Sitz der einzelnen Mittheilungen aufzufinden hat Nissen durch ein Verzeichnis der Schriften, in welchen über Mozart gehandelt wird, wenigstens erleichtert; wiewohl manche jetzt verschollene Schriften von ihm benutzt sind, ist mir die Wiederentdeckung fast überall gelungen. In den meisten Fällen ist daran wenig gelegen; allein es befinden sich unter diesem herrenlosen Gut auch einzelne auf mündlicher Tradition der Familie beruhende Mitthei-

lungen, hie und da unter leichten Abänderungen versteckt, welche Nissen aus eigener Kunde stillschweigend vornahm; diese mit Bestimmtheit darauf ansprechen zu können ist allerdings wünschenswerth, meist geben sich dieselben deutlich zu erkennen und betreffen selten Hauptsachen.

Diese Auseinandersetzung war nöthig, um den Gebrauch des Nissenschen Werks möglich zu machen, glauben Sie aber nicht, daß ich deshalb ungerecht sei. Es ist wahr, die Masse bedruckten Papiers kann einen zur Verzweiflung bringen; bedenkt man aber daß ein großer Theil der Dokumente später verkommen ist, so wird man dankbar gegen den Mann, der uns solche Blicke in dies Künstlerleben thun ließ und der mit uneigennütziger Pietät für das Andenken Mozarts arbeitete, für welches die ihm Nächsten nicht einmal durch Erhaltung der Dokumente besorgt blieben, deren Wichtigkeit Nissen begriffen hatte. Übrigens ist man auch das zu bemerken schuldig, daß Nissen seine Biographie nicht selbst hat drucken lassen; er starb am 24. März 1826, ehe sie soweit gediehen war, und vielleicht hätte er bei einer schließlichen Redaktion noch manches gebessert.

Es ist auffallend, daß in Deutschland, obgleich man sich einig war, daß Nissens Buch ungenießbar sei und erst bearbeitet werden müsse um lesbar zu werden, niemand dieser Mühe sich unterzog, sondern daß man es Ausländern überließ, die reichen Schätze zu verwerthen. Dies unternahm Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens (Brüssel 1840) VI p. 432 ff. [zweite Aufl. Brüss. 1864 VI p. 222 ff.], soweit es die einem allgemeinen Werke der Art gestellten Grenzen zuließen. Die nahe liegende Aufgabe aber, durch zweckmäßige Ordnung und Redaktion des wirklich interessanten Theils von dem Nissenschen Material eine übersichtliche und lesbare Biographie Mozarts herzustellen führte Edward Holmes aus The life of Mozart, including his correspondence (London 1845). Mit Verstand und Einsicht ist hier der wesentliche Theil der Korrespondenz so geordnet und mit einer auf den sonsther überlieferten Notizen begründeten Darstellung verbunden, daß ein zusammenhängendes Ganze entstanden ist, welches eine zuverlässige und soweit es möglich war vollständige Übersicht über Mozarts Lebensgang gewinnen läßt. Holmes hat außerdem die von André veröffentlichten Verzeichnisse der Mozartschen Werke und die dort mitgetheilten Angaben über ihre Entstehungszeit zweckmäßig benutzt; er hat auf einer Reise durch Deutschland sich die Originalmanuskripte bei André

angesehen und hie und da mündliche Traditionen aufgelesen, er hat sich auch in der musikalischen Litteratur umgesehen, und ein Werk zu stande gebracht, das ohne Zweifel für die zuverlässigste und brauchbarste Biographie angesehen werden muß, soweit sie durch geschickte Benutzung der allgemein zugänglichen Hülfsmittel herzustellen war. Denn allerdings hat er weder bis dahin unbekannte Quellen von Wichtigkeit eröffnet, noch tiefer gehende Forschungen angestellt, noch durch eigene Ansichten neue Aufklärungen gegeben.

[In eigenthümlicher Weise sind die Briefe des Vaters wie des Sohnes bearbeitet worden von J. Goschler in einer Richtung, welche er deutlich im Titel seines Buches ausgesprochen hat: **Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle. Paris 1857.**]

Einen ganz anderen Gesichtspunkt hatte Alexander Ulibicheff verfolgt in seinem Werk **Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart** (Moskau 1843), in drei Theilen, welches durch die Übersetzungen von A. Schraishuon (Stuttgart 1847) [und L. Gantte (Stuttgart 1859)] in Deutschland allgemein bekannt geworden ist. Die enthusiastische Verehrung für Mozart, welche den Verfasser zu einer Arbeit begeisterte, die jahrelange Vorstudien und große Opfer jeder Art erheischte, und welche sich in seinem Buche so lebhaft ausspricht, ist liebenswürdig und anziehend, allein sie darf das Urtheil nicht bestechen. Ich fürchte nicht, daß Sie mir den alten Spruch vom Töpfer der den Töpfer beneidet vorhalten werden, wenn ich meine Meinung über die schwachen Seiten dieses Buches offen ausspreche. Für Ulibicheff ist die Hauptsache die räsonnirende ästhetische Analyse der Hauptwerke Mozarts, derjenigen Werke aus seinen späteren Lebensjahren, in welchen die Kunst des Meisters vollendet ausgeprägt erscheint, auf welchen sein Ruhm unerschütterlich gegründet ist; diese in ihrer künstlerischen Bedeutung zu charakterisiren und verständlich zu machen ist seine eigentliche Aufgabe. Er beschränkt daher wesentlich seine Betrachtungen auf einen bestimmten Kreis Mozartscher Kompositionen — es sind die bekanntesten, weil sie die größten sind —, diesen zu erweitern scheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, weil es ihm nur um den Mozart zu thun ist, den er und die musikalische Welt aus diesen Werken kennt. Was er außerdem beibringt, dient nur zur Vorbereitung und als Grundlage für jene Betrachtungen. Denn er erkennt sehr wohl, daß man, um den vollendeten Meister zu begreifen,

der Einsicht nicht entrathen könne, wie er es geworden sei, also seinen Entwickelungsgang kennen müsse; ferner, da Mozart nicht zufällig seine Stellung in der Geschichte der Musik einnimmt, stellt er sich die Forderung nachzuweisen, daß der ganze Entwickelungsgang dieser Kunst mit Nothwendigkeit auf einen Abschluß hindränge, wie er in Mozart verkörpert erscheine. Für die eigentliche Entwickelungsgeschichte Mozarts begnügt er sich aber mit dem bei Nissen Dargebotenen, von dem er das hervorhebt, was geeignet scheint, die von ihm gewählten Gesichtspunkte zu beleuchten. Allein wenn er sich hier wieder beschränkt, so holt er bei der allgemeinen geschichtlichen Betrachtung desto weiter aus. Denn in der That dient seine Übersicht über die ganze Geschichte der Musik nur dem Gedanken, daß, da jede bedeutende Erscheinung auf irgend einem Gebiet die Summe aller ihr vorhergehenden sein und sie in sich begreifen und abschließen müsse, auch die ganze Entwickelung der modernen Musik von Guido von Arezzo an nach allen Richtungen hin nur statt gefunden habe um Mozart hervorzubringen, durch den sie auch in der That vollständig abgeschlossen sei. Niemand weiß besser als Sie, mein Freund, woher dieser Wind kommt und was diese Übertreibung eines wahren und fruchtbaren Gedankens auf den verschiedensten Gebieten für Unheil angerichtet hat. Hier treffen nun Einseitigkeit des Enthusiasmus und Dilettantismus zusammen. Es bedarf keiner großen Gelehrsamkeit um zu sehen, daß jener Abriß der Geschichte der Musik nicht auf eigenen Forschungen beruht, nicht aus einer selbständigen Kenntnis auch nur der wichtigsten Meisterwerke der verschiedenen Zeiten und Richtungen hervorgegangen, sondern aus einigen leicht erkennbaren Werken für den bestimmten Zweck zusammengestellt ist, Mozart als den Schlußstein der musikalischen Entwickelung daraus hervorgehen zu lassen. Wer nun im Ernst behauptet, daß die niederländischen Kontrapunktisten, Paläстrina, Bach und Händel nur dagewesen seien, damit das Requiem habe entstehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit stetig treibenden Fortschritts nur faßt und durchführt um an einem beliebigen Punkt Halt zu machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat sicherlich weder jenen Gedanken, noch das Wesen der Kunst, noch den Meister ergründet, dem er zuviel Ehre erweisen will. Die einseitige, ausschließliche Anerkennung eines Künstlers mag den individuellen Geschmack befriedigen, über den sich nach dem Sprichwort nicht streiten läßt;

bei wissenschaftlicher Untersuchung, wo sich allerdings streiten läßt, d. h. wo Gründe gelten, hat sie keine Bedeutung. Wen die Verehrung Mozarts zu solcher Verkennung Beethovens führt, wie wir es bei Ulibicheff sehen, der versteht — ich glaube, Sie geben mir darin Recht — auch Mozart nicht. Die falsche Auffassung und Durchführung jenes auf die Spitze getriebenen Gedankens rächt sich aber auch dadurch, daß darüber die Anknüpfungspunkte für ein genaueres Verständnis der Entwickelung Mozarts, welche die sorgfältige Erforschung seiner Lebensverhältnisse, seiner Jugendarbeiten, der ganzen Zeit, in welcher er lebte und die zunächst auf ihn wirkte, ergeben muß, aus den Augen gesetzt sind, und insofern stellt die oben angedeutete Beschränkung sich als ein wesentlicher Mangel heraus. Dies schließt natürlich nicht aus, daß in den ästhetischen Analysen einzelner Werke viel Feines, Geistreiches und Anregendes gesagt sei, und ich bin weit entfernt dies in Abrede zu stellen. Allein sie gehen im wesentlichen nicht von dem aus, worin das Spezifische eines jeden Kunstwerks beruht, von der künstlerischen Form, sie suchen nicht nachzuweisen, wie die allgemeinen Gesetze der Kunst unter bestimmten Voraussetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künstlers in dieser ganz konkreten Gestalt zur Anwendung gebracht sind, — was namentlich in der Musik schwierig, allein der einzige Weg zu einer wahren Verständigung ist —; sondern sie geben hauptsächlich das wieder, was der Verfasser bei den verschiedenen Kompositionen empfunden und gedacht hat, und was ihm über dieselben eingefallen ist. Dergleichen Betrachtungen sind angenehm und unterhaltend, sofern sie ein geistreicher und gebildeter Mann anstellt, allein sie sind auch dann meistens charakteristischer für diesen als für das Kunstwerk, das sie hervorgerufen hat, und befriedigen gewöhnlich die am meisten, welche für das Wesentliche eines Kunstwerks kein Verständnis haben nnd sich darum an das halten, was sich daran heften ließ. Ulibicheff verräth überall Geist und feine Bildung, aber es ist allgemeine weltmännische Bildung, nicht musikalische, die durch enthusiastische aber dilettantische Neigung nicht ersetzt werden kann; daher treffen seine Bemerkungen, auch wo sie wahr sind, selten den Kernpunkt, oft täuschen sie durch brillanten Effekt, und für das eigentlich künstlerische Verständnis ist wenig dadurch gewonnen.

Erschrecken Sie nicht, lieber Freund, vor der üblen Stellung, welche ich mir und meiner Arbeit durch diese Offenherzigkeit bereite.

Ich wünsche der Wissenschaft zu dienen und muß daher die Aufgabe, die ich mir zu stellen habe, die Mittel und Kräfte sie zu lösen klar erkennen; am wenigsten möchte ich den Schein gewinnen, als ob ich, indem ich andere schone, mich selbst geschont sehen wollte. Sie wissen, daß ich von Jugend auf mich viel mit Musik beschäftigt, ihr soviel Zeit gewidmet habe, daß gar mancher den Kopf dazu geschüttelt hat, wie sich das nur mit meinen philologischen Studien vertrage. Vielleicht hatten sie Recht; ich muß indessen bekennen, daß mir die Musik jederzeit eine ebenso ernste Sache gewesen ist als die Philologie, und daß ich stets bemüht gewesen bin, durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbststudium mir eine Einsicht in das Wesen der Musik und ihrer Technik zu erwerben. Ich empfand es aber als eine Pflicht gegen mich selbst, von dieser Thätigkeit, die einen guten Theil meines Lebens erfüllt, auch Rechenschaft abzulegen, und da eine glückliche Fügung mir die Gelegenheit bot den Meistern meine Forschung zu widmen, denen ich soviel verdankte, griff ich mit Freuden zu. Ich glaubte mir sagen zu dürfen, daß eine Darstellung ihres Lebens und künstlerischen Wirkens so viele Seiten darbietet, so viele Anforderungen macht, daß nur vereinigte Kräfte diese Aufgabe vollkommen lösen können; daß, wenn ich auch Wesentliches dem Musiker vom Fach überlassen muß, die größere Übung in wissenschaftlicher Methode des Untersuchens andere nicht minder wesentliche Punkte fördern könne. Und so machte ich mich denn getrost an das Werk.

Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforschung der Quellen beruhende zuverlässige und vollständige Darstellung des Lebensganges Mozarts, mit sorgfältiger Berücksichtigung alles dessen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und persönlichen Verhältnissen, unter deren besonderem Einfluß er stand, seine Entwickelung als Mensch und Künstler zu bestimmen geeignet war; sodann eine aus möglichst umfassender Kenntnis und Würdigung seiner Kompositionen hervorgehende Charakteristik seiner künstlerischen Leistungen, eine Geschichte seiner künstlerischen Ausbildung. Keine Seite dieser Aufgabe kann selbständig für sich gefaßt werden, wenn auch die Forschung wie die Darstellung bald der einen bald der andern nachgehen mußte; die Aufgabe selbst war stets eine, wie das Individuum, in welchem der Künstler und der Mensch untrennbar vereinigt sind.

Wie ungenügend für diese Aufgabe das vorliegende Material sei,

ergab sich bald, und was hie und da zerstreut zu der Nissenschen Sammlung hinzukam, war im ganzen eine dürftige Ährenlese; es galt ergiebige Quellen zu finden. Als ich im Sommer 1852 nach Wien reiste, geschah es, wie Sie wissen, hauptsächlich in der Absicht den Traditionen, die sich von Beethoven dort noch erhalten haben möchten, nachzugehen; für die genauere Kunde Mozarts dort noch viel zu finden machte ich mir keine Rechnung. In der That war auch die lebendige Überlieferung von seinem Leben, seiner Person und seinen Verhältnissen ziemlich erloschen; auf unmittelbaren Eindrücken beruhte wenig von dem, was ich erfuhr, und im allgemeinen mußte man gegen solche Mittheilungen vorsichtig sein, da sie häufig sich nur als eine durch mündliche Fortpflanzung entstellte Bücherweisheit ergaben. Indessen war mir doch dieser Aufenthalt auch für diese Darstellung Mozarts ungemein lehrreich. Wie verschieden auch Wien 1852 von dem Wien der Jahre 1780 bis 1790 sein mochte, so war doch auch jetzt noch durch lebendige Anschauung und den sinnlichen Eindruck vieles zu gewinnen, was sich aus Büchern gar nicht schöpfen läßt und dann mehr in der Färbung und Haltung der ganzen Darstellung als in bestimmten Einzelheiten wieder zum Vorschein kommt. Auch im mündlichen Verkehr mit kundigen Freunden ergab sich gar manche Belehrung, für die sich sonst vielleicht nicht einmal ein Anlaß gefunden hätte. Besonders war es mein lieber Freund Karajan, der, selbst musikalisch gebildet und in der Geschichte Wiens heimisch wie in seinem Hause, mir meinen Aufenthalt in Wien so lehrreich gemacht hat, als er ihn mir behaglich und angenehm zu machen wußte. Er hat auch nachher noch erfahren, was man einem Freunde für Mühe machen kann, der immer bereit ist Aufschluß zu geben und sich selbst zu jeder mühsamen Detailforschung gern herbeiläßt, nur um einem anderen damit zur Hand zu gehen. Auf der K. K. Hofbibliothek fand ich außer den verschiedenen Manuskripten des Requiem, welche für die Entscheidung einer so wunderlich verzettelten Frage den sicheren Anhaltspunkt gewähren, noch manche andere wichtige Handschriften Mozarts, und reichen Stoff für vielfache Belehrung — Dank der unermüdlich freundlichen Bereitwilligkeit des Custos A. Schmidt.

Den wesentlichsten Vorschub fand ich aber bei Aloys Fuchs. Außer mehreren anderen Sammlungen hatte er mit außerordentlicher Ausdauer alles gesammelt, was sich nur irgend auf Mozart bezog, und mit neidloser Liberalität, wie sie bei Sammlern nicht

eben alltäglich ist, überließ er mir was er wußte und was er hatte zur freien Benutzung. Von großem Nutzen war mir das systematisch-chronologische Verzeichnis aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts, welches er sich angelegt hatte, sowie die lange Reihe von Dokumenten, Zeitungsblättern, Journalartikeln und Broschüren, die er im Original oder abschriftlich zusammengelegt hatte. Dabei mußte ich freilich mitunter bedauern, daß er diese Sammlungen mehr mit der Neigung des Sammlers als im wissenschaftlichen Interesse gepflegt hatte, wie er z. B. fast nie die Quelle seiner Excerpte angemerkt hatte; allein ich bin dadurch auf vieles aufmerksam gemacht worden, an das ich sonst schwerlich gedacht hätte, viele Mühe ist mir erspart worden, und namentlich eine Reihe Mozartscher Briefe, welche er sich abgeschrieben hatte, ist nur so zu meiner Kunde gekommen. Seine reichhaltige Sammlung Mozartscher Kompositionen in den verschiedenen Ausgaben und in Abschriften habe ich leider nicht gründlich benutzen können; mir wurde die Zeit zu knapp und ich durfte hoffen dieselbe auch noch später nach Bedürfnis zu Rathe zu ziehen. Diese Hoffnung wurde freilich traurig getäuscht; wenige Monate, nachdem ich Wien verlassen hatte, starb Aloys Fuchs. Es ist mir ein schmerzliches Gefühl, daß ich dem braven Mann für so viele treue Freundesdienste nicht durch das Buch danken kann, das ihm, ich weiß es, Freude gemacht haben würde.

Den größten Dienst erwies er mir aber durch die Nachricht, daß die Briefe Mozarts, soweit sie noch erhalten wären, durch ein Geschenk der Frau Baroni-Cavalcabo, welcher Wolfgang Mozart der Sohn sie als Vermächtnis hinterlassen hatte, an das Mozarteum in Salzburg übergegangen seien. Ich begab mich also im November nach Salzburg. Als einzigen Überrest jener vollständigen Korrespondenz, welche Nissen vorgelegen hatte, fand ich hier die Briefe vom Jahre 1777 bis 1784 im wesentlichen noch so, wie jener sie benutzt hatte — glücklicherweise den wichtigsten Theil. Ein flüchtiger Einblick überzeugte mich, daß Nissen nicht bloß im einzelnen ungenau und willkürlich verfahren sei, sondern daß er ausführliche Nachrichten über die wichtigsten Verhältnisse und Begebenheiten, auf denen das Verständnis jener Zeit beruht, ganz unterdrückt habe. Hier gab es zu thun, aber auch reichen Gewinn. Durch die gütige Unterstützung des Sekretärs des Mozarteums Dr. v. Hilleprandt und des Archivars Jelinek wurde es mir möglich mit ungetheilter Kraft meine Arbeit in kürzester Frist zu

vollenden. Ich kollationirte die bei Nissen gedruckten Briefe wie einen alten Autor, die übrigen schrieb ich ab oder machte mir ausreichende Excerpte. Seines Fleißes darf man sich ja rühmen, und ich kann Ihnen eine unverdächtige Zeugin stellen, die alte Theres im goldnen Ochsen, die sich später nicht meines Namens aber wohl des Professors erinnerte, der länger als drei Wochen lang von früh bis spät auf seinem Zimmer saß und schrieb. Es war gut daß es damals meist schlechtes Wetter war, denn sonst wäre es auch für einen Professor zu viel geworden in Salzburg nur auf der Stube zu sitzen. Aber es war ein eigener Genuß bei dieser sterilen Arbeit des Abschreibens, die mir sonst Sie wissen wie verhaßt ist. Ich glaubte mit den Männern selbst zu verkehren, als ich so Brief um Brief alles mit durchmachte was sie erlebt hatten; was sie bewegte in Freud und Leid, unmittelbar wie ihnen der Eindruck gekommen war, bis in die wechselnden Züge der Handschrift, so wieder aufnahm, wie einst der, dem der Brief zu Händen kam. Wie sehr wünsche ich, daß ein Hauch davon auch in meine Darstellung dieser menschlich anziehenden Verhältnisse übergegangen sei, obgleich ich wohl fühle, daß es kaum möglich ist ihn so unmittelbar wiederzugeben, als er aus den Briefen selbst mich anwehte. Nachdem diese Arbeit gethan war, untersuchte ich was von Mozartschen Kompositionen in Salzburg noch vorhanden sei; weiter war leider dort nichts zu machen. Obgleich Mozarts Schwester, Mozarts Wittwe und deren Schwester bis in die letzten Decennien in Salzburg gelebt haben, ist es niemand eingefallen sie nach dem großen Landsmann auszufragen und den reichen Schatz einer Familientradition, die sein ganzes Leben umspannte, der Nachwelt zu erhalten: ich fand, wo ich nachfragte, alles vergessen, spurlos verschollen wie sein Grab. So ist auch von Familienpapieren und Dokumenten außer jenen Briefen nichts weiter dort aufbewahrt worden. [Erst später ist nach dem Tode von Mozarts ältestem Sohne Carl, was sich noch in dessen Besitz von Briefen — ein Theil der Reisebriefe aus den Jahren 1762—1775 — und anderen Dokumenten befand, ebenfalls in das Mozarteum gelangt.]

Ähnliche Schätze wie jene Korrespondenz waren freilich anderswo nicht mehr zu heben; allein durch die gütige Mittheilung von Freunden und Gönnern sind noch manche einzelne Briefe und kleinere Korrespondenzen in meine Hände gekommen, aus denen sich interessante Züge zu dem Bilde besonders der späteren Jahre gewinnen

ließen. Ich zweifle nicht, daß namentlich in Autographensammlungen noch viele, zum Theil wichtige Dokumente der Art verborgen sind; vielleicht wird man durch mein Buch aufmerksamer auf ihren Werth für die Wissenschaft, und ich würde es als einen schönen Lohn meiner Bestrebungen ansehen, wenn man mir dergleichen Reliquien Mozarts auch ferner mittheilen wollte.

Hülfsmittel einer anderen Art, nicht minder reich und wichtig als die vorher genannten, welche ich ebenfalls zum erstenmal vollständig und ausreichend benutzen durfte, bot mir die Andrésche Sammlung dar. Bekanntlich hat der Hofrath André von Mozarts Wittwe die sämmtlichen Originalmanuskripte Mozarts, gedruckte wie ungedruckte Werke, erkauft, und diese Sammlung wurde, mit Ausnahme einzelner bereits früher veräußerter Stücke, bis vor kurzer Zeit in Frankfurt im ungetheilten Besitz der Erben bewahrt, wie ein „Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften Mozarts welche Hofrath André besitzt" (Offenbach 1841) dieselben angiebt. Mozarts Vater hatte sorgsam alle Arbeiten seines Sohnes von früher Jugend an aufbewahrt, die nach seinem Tode dem Sohne zufielen, der mit seinen späteren Kompositionen zwar nicht so sorglos umging, wie es wohl dargestellt worden ist, aber sie nicht mit gleicher Genauigkeit bewahrte und manche auch verschenkte. So kam es, daß nach seinem Tode die Arbeiten aus der Zeit vor dem Wiener Aufenthalt nahezu vollständig vorhanden waren, die aus späteren Zeiten wenigstens zum größten Theil. Die Andrésche Sammlung bewahrt also in der eigenen Handschrift Mozarts die Mehrzahl seiner Werke von den frühesten Jugendarbeiten an in einer fast ununterbrochenen Folge aus allen Jahren bis zu seinem Tode. Von den Kompositionen, die vor das Jahr 1780 fallen, ist der sowohl der Zahl als der künstlerischen Bedeutung nach erheblichste Theil noch ungedruckt, viele der gedruckten sind so unzuverlässig publizirt, daß man durchaus genöthigt ist wieder auf das Original zurückzugehen. Die Wichtigkeit dieser Sammlung leuchtet ein und vielleicht giebt es für keinen bedeutenden Meister in irgend einer Kunst eine ähnliche von gleicher kunstgeschichtlicher Bedeutung. [Leider ist die Besorgnis, daß in Deutschland sich keine Mittel finden würden ein Andenken Mozarts zu erhalten, das seiner würdiger ist und sein Gedächtnis treuer der Nachwelt überliefert als Statuen und Büsten, in Erfüllung gegangen und die Handschriften Mozarts sind zum Theil bereits zerstreut.]

Da eine Würdigung der künstlerischen Entwickelung Mozarts ohne eine erschöpfende Kenntnis seiner Jugendarbeiten nicht möglich ist, begab ich mich im Sommer 1853 nach Frankfurt um diese merkwürdige Sammlung zu untersuchen. Die Gebrüder Carl und Julius André eröffneten mir bereitwillig den Zugang zu derselben, sie räumten mir freundlich eine Wohnung im Haus Mozart ein, wo ich in voller Freiheit mit Ruhe die Handschriften studiren konnte und fünf Wochen zubrachte um ausführliche Notizen und Auszüge zu machen. Allein als ich an die Ausarbeitung ging, mußte ich bald gewahren, daß die genauesten Notizen den frischen Eindruck des gegenwärtigen Kunstwerks nicht zu ersetzen vermögen. Auch hier halfen mir die Gebrüder André, die für meine Arbeit ein lebhaftes und freundschaftliches Interesse gefaßt hatten, mit einer Liberalität aus, auf welche ich nicht gewagt hätte Anspruch zu machen: sie theilten mir im Verlauf der Arbeit immer die Handschriften mit, welche mich gerade beschäftigten, und machten es mir dadurch möglich meine Darstellung fortwährend auf das unmittelbare Studium der einzelnen Kompositionen zu begründen. Ich sage nicht zu viel, wenn ich mit dem aufrichtigsten Dank bekenne, daß ohne das ehrenvolle Vertrauen und die freundschaftliche Förderung dieser Männer mein Buch das nicht hätte erreichen können, worin ich seinen wesentlichen Vorzug setzen zu können glaube. Da es mir durch eine günstige Fügung außerdem vergönnt worden ist die wichtigsten Werke, welche in der Andréschen Sammlung fehlen, durch die Güte ihrer Besitzer in Mozarts eigener Handschrift zu studiren — was nie ohne Genuß und eigenthümliche Belehrung geblieben ist —, so darf ich mich des seltenen Glückes rühmen, nicht allein die Kompositionen Mozarts mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen vollständig, sondern weitaus die meisten in seiner Handschrift kennen gelernt zu haben.

Sie sehen, lieber Freund, diese Hülfsmittel mußten zu neuen Aufschlüssen, vollständigerer und genauerer Einsicht in das bisher zum Theil Bekannte führen; daß ich auch in der Litteratur mich umzusehen bemüht war und den dort zerstreuten Stoff für meine Zwecke zusammenzubringen suchte, werden Sie mir schon als Philologen zutrauen. Indessen ist die musikalische Litteratur nicht so leicht zugänglich als die philologische, und viele Hülfsmittel, welche dort das Nachsuchen und Forschen erleichtern, fehlen hier gänzlich; ich bin daher weit entfernt zu glauben, daß ich mich einer vollständigen

Benutzung der Litteratur auch nur angenähert habe. Dies war auch nur nach einer Richtung hin mein Bestreben, soweit es die Überlieferung des Thatsächlichen anlangt; denn alles das was über Mozarts Musik gedacht, geträumt, gefaselt ist kennen lernen oder gar anführen zu wollen ist mir nicht in den Sinn gekommen. Ich hatte völlig genug an dem, was mir bei anderer Lektüre in den Weg gekommen ist; meine Leser werden an dem, was beispielsweise angeführt ist, ebenfalls genug haben.

Mein erstes Augenmerk war also die sichere Feststellung und urkundliche Begründung des Thatsächlichen und die, soweit es von Interesse sein konnte, vollständige Darlegung desselben. Die schriftliche oder die verbürgte mündliche Überlieferung Mozarts und seiner Angehörigen bildet daher die wesentliche Grundlage meiner Darstellung und zwar so, daß, wo kein bestimmter Beleg beigebracht ist, die fortlaufende Korrespondenz bei Nissen als Quelle anzusehen ist. Da ich aber wünschte alles das in einem Buch zu vereinigen, was mir ein bleibendes Interesse zu haben schien und Nissens Sammlung für alle, welche nicht selbständig prüfen und forschen wollen, entbehrlich zu machen, so habe ich wörtliche Mittheilungen aus den Briefen wo es nur thunlich schien beigegeben, auch nicht versäumt, da ich das in den Briefen enthaltene Material an sehr verschiedenen Stellen und zu sehr verschiedenen Zwecken gebrauchen mußte, die außer der Reihe benutzten Briefe anzuführen. Ich habe immer die Briefe nach dem Datum bezeichnet ohne anzugeben, ob der Brief bei Nissen gedruckt ist oder nicht, [so daß sie auch in der von L. Nohl besorgten Sammlung „Mozarts Briefe“ (Salzburg 1865) leicht aufzufinden sind]. Dabei muß ich aber bemerken, daß meine Angaben überhaupt nicht nach Nissens Buch kontrollirt werden können, da er die Briefe weder genau noch vollständig hat abdrucken lassen; und um jedes Mißverständnis zu verhüten, will ich noch anführen, daß mir außer der oben angegebenen Folge gar manche einzelne Briefe von Leopold nnd Wolfgang Mozart zu Händen gekommen sind, aus denen ich genauer referiren konnte. Denn natürlich habe ich, wo mir das Original zu Gebote stand, nur dieses zu Rath gezogen, und Nissens Abdruck nur, wo jenes mir fehlte. Sie, lieber Freund, brauche ich nicht zu bitten mir das Vertrauen zu schenken, daß ich es mit diesen Dingen genau genommen habe; ich hoffe aber, daß meine Arbeit überhaupt dem Leser das Gefühl gebe, daß er sich auf meine Sorgfalt für treue Überlieferung verlassen könne.

Es versteht sich von selbst, daß ich in Stil und Darstellung der Briefe nicht das geringste geändert habe; nur in der Orthographie habe ich mir einige Freiheit genommen, um nicht den Leser ohne allen Nutzen für die Charakteristik zu stören. Wo andere Quellen benutzt werden konnten und mußten als die Briefe, sind sie gewissenhaft angegeben.

Ich habe aber außer dem was Mozart unmittelbar angeht auch seine Zeit, die Verhältnisse, unter denen er lebte, und die Personen, mit denen er in Berührung kam, bestimmter darzustellen gesucht, soweit es eben für seine Entwickelung in Betracht kommt. Hier habe ich den großen Mangel an ausreichenden Nachrichten gar sehr zu beklagen. Wie genau wir auch über manche Partien der Litteratur- und Kulturgeschichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unterrichtet sind: über die musikalischen Verhältnisse und Personen erhalten wir wenig Aufschluß, und über die Gegenden, welche für die Geschichte der Musik von dem größten Interesse sind, erfahren wir überhaupt am wenigsten. Ich zweifle nicht, daß der Geschichtsforscher, der sich mit diesen Zeiten besonders beschäftigt, vieles Interessante ausmitteln wird, das mir entgangen ist, obgleich ich auch solche über diese Armuth habe klagen hören. Ich habe denn nicht ohne Eifer zusammenzubringen gesucht, was mir dienlich schien das Bild lebendiger und anschaulicher zu machen, und nicht versäumt die Quellen und Belege beizubringen, theils um der sicheren Gewißheit willen, theils um denen welche sich dafür interessiren die Wege zu weisen. Ich glaubte noch weiter gehen zu müssen, und habe bei den vielen Personen — meistens Musikern —, die erwähnt werden mußten, eine kurze Angabe ihrer Lebenszeit, mitunter auch eine summarische Charakteristik hinzugefügt. Die wenigsten meiner Leser werden diese Notizen gegenwärtig haben, die doch, wenn das Ganze klar und deutlich sein soll, zur Stelle sein müssen; ich wollte ihnen deshalb die Mühe sparen auch nur ein Konversationslexikon zur Hand zu nehmen. Ich habe mich dabei an die gangbaren und in ihrer Art vortrefflichen Tonkünstlerlexika von Gerber und Fétis gehalten; meine eigenen Untersuchungen aber, welche mich in das Detail dieser Zeit einführten, haben mir nicht selten Berichtigungen der gewöhnlich überlieferten Angaben geboten; ich bemerke das nicht um das Verdienst jener Werke zu schmälern, sondern damit man nicht glaube mich ohne weiteres aus gangbaren Büchern berichtigen zu können.

Vielleicht lächeln Sie über den Philologen, der sich in seinem Eifer für diese kleinen Beigaben verräth — immerhin, ich halte aufs Handwerk, und gelegentlich wird es Ihnen auch wohl bequem sein. Übrigens bemerke ich, nicht für Sie, sondern für die, denen Anmerkungen, Exkurse, Citate, Verzeichnisse u. s. w. als die grausame Rüstung der Pedanterie Entsetzen einflößen, daß sie deshalb das Buch noch nicht wegzulegen brauchen. Ich habe mich bestrebt so zu schreiben daß der Text ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, der zu seinem Verständnis der Anmerkungen nicht bedarf; und wen nach ihrer Gelehrsamkeit nicht verlangt, der kann sie getrost bei Seite liegen lassen. Dagegen hoffe ich aber, daß Sie mir zugestehen werden, daß durch Anwendung philologischer Methode im ganzen und einzelnen auch diese Forschung nur gewinnen könne. Am augenfälligsten tritt sie vielleicht bei der chronologischen Bestimmung der einzelnen Werke hervor.

Wir sind in dieser Beziehung bei Mozart im ganzen gut daran. Vom Jahre 1784 an besitzen wir seinen eigenen sorgfältig geführten thematischen Katalog, welchen André (Offenbach 1805 und 1828) herausgegeben hat. Bei früheren Kompositionen ist auf dem Autograph in der Regel die Entstehungszeit genau angegeben, und die Reihe der sicher datirten Werke umfaßt die bei weitem größte Anzahl. Aber doch nicht alle; von manchen fehlt das Autograph, und nicht auf allen findet sich ein Datum. Hier waren daher Kombinationen, bei denen äußere Gründe bis auf Papier und Handschrift, und innere aus dem Stil und der formellen Behandlung abgeleitete, sowie die Auslegung der Zeugnisse ihre Rollen spielen, unvermeidlich. Hofrath André hatte zu seinem Gebrauche einen bis zum Jahr 1784 geführten chronologischen Katalog entworfen, den ich in einer Abschrift benutzen konnte. Er enthielt manche mir sehr erwünschte Bemerkung und Nachweisung und leistete mir überhaupt gute Dienste; eigene Untersuchungen konnte er mir natürlich nicht ersparen. Durch diese bin ich, obgleich ich vorsichtig verfahren bin, fast überall ziemlich aufs Reine gekommen; die Verzeichnisse, welche ich nicht ohne Mühe entworfen habe, empfehlen sich hoffentlich durch übersichtliche Kürze und Zuverlässigkeit. Ganz aufgeben mußte ich es genau anzumerken, was bereits gedruckt ist, wo, wie oft; dies in einiger Vollständigkeit zu ermitteln verlangt Hülfsmittel und Studien, die ich diesen Fragen nicht widmen konnte. Was von der Art angeführt ist, kann nur als vereinzelte, zufällige Angabe gelten.

Doch die Behandlung des Historischen im einzelnen und ganzen geht ihren sicheren und gewiesenen Weg. Ihr letztes Ziel ist die Wahrheit, und nur diese zu finden und darzustellen habe ich mich bemüht. Keine Rücksicht auf andere hat mich bewogen zu verschweigen, was für das Verständnis Mozarts als Mensch und Künstler nothwendig oder wichtig war, ebensowenig habe ich je verschwiegen oder zu verdecken gesucht, was zu seinem Nachtheil sprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künstler steht fest und konnte vielleicht nur in Einzelheiten schärfer bestimmt und begründet werden; das Urtheil über den sich bildenden Künstler und über den Menschen kann erst durch das was hier vorgelegt wird sicher gefaßt werden. Allerdings ist es ein Freude für mich, daß in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart gesteigert, ja zum Teil erst fest begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich, daß man meine Darstellung Mozarts für eine apologetische ansähe. Nach meiner Überzeugung thut man großen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beschönigen oder wegleugnen will; man hat alles gethan, wenn man sie zu verstehen sucht, sowie sie waren.

Bei diesem Bestreben die ganze Individualität Mozarts dem Leser klar und lebendig vor die Seele zu stellen, erschien es auch erwünscht seine körperliche Erscheinung demselben gegenwärtig zu halten. Sie finden in diesem Buch das reizende Bild des jungen Mozart nach dem in Verona 1770 gemalten Ölgemälde, so wie das charakteristische Porträt des in Salzburg im Mozarteum befindlichen Familienbildes, welches im Jahre 1780 gemalt worden ist, ferner einen Stich nach dem im Jahre 1790 in Mainz von Tischbein gemalten Bilde. Bei einem Buche aber, das die Überlieferung zu bewahren bestimmt ist, erschien es mir wie eine Pflicht auch das wohlbekannte Profil nach dem Wachsmedaillon von Posch zu erhalten, welches allen früher kurrenten Bildern zu Grunde lag und fast wie das des alten Fritz in jeder Kopie unähnlicher wurde und doch noch ähnlich blieb; Sie finden es hier in einem Stich von Thäter zu Anfang des zweiten Buches. Auch von seiner Handschrift sind verschiedene Facsimiles beigegeben. Endlich werden Sie auch das Bild des Vaters hier ganz an seinem Platze finden, das ebenfalls dem Salzburger Familienbild entnommen ist.

Darf ich Ihnen auch noch ein Wort über die musikalische Charakteristik sagen? Sie muß sich selbst rechtfertigen, das weiß ich

wohl, und ich möchte auch nur aussprechen, daß ich mir der großen Schwierigkeiten dieses Unternehmens klar bewußt bin. Daß sich der Inhalt eines musikalischen Kunstwerks nicht in Worte fassen läßt, daß auch der bestimmte Eindruck, welchen dasselbe beim Anhören macht, nicht durch Worte, am wenigsten durch eine Klimax stattlicher Beiwörter, wiedergegeben werden kann, ist klar. Eigentlich müßten, wie Schumann es einmal für die musikalischen Rezensenten wünschte, wenn man über Musik sprechen sollte, immer Instrumentalisten und Sänger geliefert werden, um das Stück gleich aufzuführen. Da dies aber doch nicht wohl thunlich ist, kommt es also immer darauf an, durch das Wort in dem Leser eine dem Wesen des Kunstwerks entsprechende Vorstellung hervorzurufen. Dies ist nur möglich, indem man von der künstlerischen Form ausgeht, ihre Gesetze und Normen, ihre technischen Bedingungen, ihre mannigfache Anwendung und Ausbildung bis in die individuellste Gestaltung klar und anschaulich zu machen sucht. Allerdings wird man auch hierdurch nur zu allgemeinen Vorstellungen gelangen, die spezifische, welche nur durch den unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zu erreichen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit hervorrufen. Auch wenn man von der andern Seite her die künstlerische Stimmung, welche in jener Form ihren eigentlichen Ausdruck fand, durch Worte anzudeuten versucht, wird dies nie völlig gelingen; und den Punkt, in welchem die künstlerische Stimmung die künstlerische Form erfüllt, also das Kunstwerk entsteht, in einer anderen Weise als durch das Kunstwerk selbst zu fassen ist unmöglich. Die Vorstellungen vom musikalischen Kunstwerk werden also, da man auch nicht, wie in der bildenden Kunst, der Natur unmittelbare Analogien entlehnen kann, nur ungefähre bleiben, die um so bestimmter sein werden, je sicherer man an musikalische Erfahrungen des Lesers anknüpfen und in diesen die Analogien für die neu zu gewinnende Vorstellung finden kann. Hier ergiebt sich nun die große Schwierigkeit, daß in einem großen Kreise von Lesern — Sie wünschen mir deren recht viele — der Grad der musikalischen Bildung, d. h. die Summe der musikalischen Erfahrungen und das Maß des klaren Bewußtseins über die Natur derselben, sehr verschieden ist. Rein technisch die Sache behandeln, wie es am kürzesten und bequemsten geschieht, wo man nur mit Musikern verkehrt, ist also ganz unthunlich, wenn man verstanden sein will; ebensowenig kann man an jedem einzelnen Punkte ohne alle Voraussetzung des Wissens und

Verstehens völlig von vorn anfangen. Es bleibt also, wie mir scheint, nur übrig, von den verschiedensten Ausgangspunkten, den verschiedensten Seiten und Richtungen her, aber immer an einen konkreten Fall anknüpfend, die der Musik eigenthümlichen Kunstformen zu betrachten und zu entwickeln, um so der eigenen Erfahrung des Lesers die verschiedensten Handhaben darzubieten und ihm ein wahres Verständnis zu vermitteln. Denn wenn er nur an einem Punkt sich innerlich getroffen fühlt und ihm lebendig geworden ist, um was es sich handelt, wird er von da aus sich auch des übrigen bemächtigen. Hierzu werden, wie ich hoffe, ebensowohl die geschichtlichen Überblicke über die allmähliche Ausbildung der musikalischen Formen, als die allgemeinen Betrachtungen über die Gesetze der künstlerischen Formen überhaupt das ihrige beitragen; denn da ihre Bedeutung eine weiter greifende und tiefer gehende ist, so wird auch das Licht das sie verbreiten heller leuchten und tiefer eindringen als Beobachtungen, welche einen einzelnen Fall betreffen. Dabei mußte ich mir aber beständig gegenwärtig halten, daß ich nicht technische eingehende Analysen einzelner Musikstücke zur Belehrung für den Musiker zu geben hatte, sondern eine Charakteristik, deren Wesen und Umfang durch die Stelle, welche sie in der ganzen Darstellung einnimmt, bestimmt und begrenzt wird. Sehen Sie zu, lieber Freund, wie weit es mir gelungen ist über so schwierige Gegenstände klar und eindringlich mich zu äußern; ich kann nur versichern, das was ich gesagt auch innerlich erfahren und durchlebt zu haben.

Eine herzliche Freude hat mir der Antheil gemacht, welchen mein verehrter Freund Hauptmann an dem Buche während des Drucks genommen hat. Ich will ihm keinerlei Verantwortung aufbürden, wenn ich ihm für die Sorgfalt danke, mit welcher er nicht blos den Setzer sondern auch den Verfasser beaufsichtigt hat; Sie begreifen aber, wie ermuthigend und erfrischend mir im Verlauf meiner Arbeit die fortdauernden Beweise seiner freundschaftlichen Theilnahme und die lebendige Erinnerung an den schmerzlich vermißten persönlichen Verkehr mit ihm sein mußten.

Es ist spät geworden, mein theurer Freund, später noch als wir nach unseren musikalischen Excessen uns zu trennen pflegten, die Ihrer Frau in der Regel schon zu lange dauerten. Leben Sie wohl und nehmen Sie mein Buch mit derselben herzlichen Theilnahme und freundlichen Nachsicht auf, welche mir stets so wohlthuend gewesen ist

Bonn, 30. November 1855. Otto Jahn.

Ich kann Ihnen, mein theurer Freund, die gedrückte Stimmung kaum beschreiben, mit der ich am Schluß meines Schreibens an Sie die Feder aus der Hand legte. Als ich den starken Band vor mir sah, der mir unter den Händen so herangewachsen war, und überlegte, daß ihm mehrere folgen müßten, war ich überzeugt, das meine Arbeit verfehlt, falsch angelegt oder verkehrt ausgeführt sei; ich hätte keinem Propheten geglaubt, der mir damals vorausgesagt hätte, was später eingetroffen ist. Die Wahrnehmung, daß ich mich täuschte, daß das Buch über alles Erwarten eingriff, mannigfache Beweise von Theilnahme und Anerkennung waren die beste Aufmunterung alle Kräfte an die Vollendung des Werks zu setzen, das allerdings Ausdauer erforderte. Bald zeigte sich die Aussicht, daß eine neue Auflage nöthig sein werde, und je näher die Gewißheit kam, um so mehr freute ich mich der Aufgabe, mit allen mittlerweile gemachten Erfahrungen das Buch nun aus dem Ganzen mit ganzer Liebe umzubilden; ich hoffte darin eine Belohnung angestrengter Bemühungen zu finden. Das war mir nun nicht beschieden; die Bearbeitung, welche ich Ihnen jetzt vorlege, ist mir zur schweren Frohn geworden, die zu leisten ich alle Kräfte aufbieten mußte. Das Dunkel der letzten Jahre hat auch auf diese Arbeit seine tiefen Schatten geworfen, die Ihnen, der Sie hinter den gedruckten Worten auch den Verfasser suchen und erkennen, nicht entgehen werden; möchten Sie auch die Spuren der Gewissenhaftigkeit, mit der ich die mir gestellte Aufgabe zu lösen bestrebt gewesen bin, nicht vermissen.

Sie werden mit mir einig sein, daß ich nicht daran denken durfte, das Buch seiner Substanz und Form nach umzuwerfen und zu einem ganz anderen zu machen, daß ich mich begnügen mußte im einzelnen möglichst zu bessern, um dem, was ich zu erreichen wünschte, wenigstens näher zu kommen. Zunächst war natürlich zu berichtigen und zu verbessern, was an Fehlern und Versehen von mir selbst bemerkt oder von anderen nachgewiesen war, sodann was irgend zu wesentlicher Vervollständigung oder Bereicherung meiner

Darstellung dienen konnte für dieselbe zweckmäßig zu verwerthen. Ich war jetzt in der glücklichen Lage, die gesammte Korrespondenz Mozarts und seines Vaters, soweit sie meines Wissens existirt, in vollständigen Abschriften vor mir zu haben. Durfte ich mir gleich das beruhigende Zeugnis geben, daß die früher angefertigten Excerpte brauchbar und zuverlässig waren, so ließ sich doch aus dem so vervollständigten Material manches bestimmter und treffender, auch wohl im einzelnen lebendiger darstellen. Ferner hatte ich jetzt sämmtliche Kompositionen Mozarts, soweit sie nicht als verschollen gelten müssen, in Abschriften oder auch im Original zur Verfügung, so daß ich in jedem Falle Bericht und Beurtheilung durch unmittelbare Nachprüfung verbessernd oder bestätigend festzustellen vermochte. Zu dieser durchgreifenden Sicherung der allgemeinen Grundlage kamen noch zahlreiche einzelne Beiträge, theils durch freundschaftliche Mittheilung, für welche ich vielen Dank schuldig geworden bin, theils durch Druckschriften, deren auf diesem Gebiet im letzten Decennium nicht wenige, zum Theil auch meine Arbeit unmittelbar fördernde, erschienen sind.

Sie verargen es mir nicht, wenn ich die Reihe von Schriften L. Nohl's — W. A. Mozart (Heidelberg 1860); Der Geist der Tonkunst (Frankf. 1861); Die Zauberflöte (Frankf. 1862); Mozart (Stuttg. 1863); Musikalisches Skizzenbuch (München 1866) —, in welchen der Verfasser glücklich von Mozart zu Richard Wagner durchgedrungen ist, hierzu nicht rechne. Auch trauen Sie mir zu, daß nicht die Erfahrung des sic vos, non vobis meine Ansicht hervorgerufen hat, daß dieser junge Mann sich von eigenem Arbeiten, eigenem Denken und angemessener Darstellung die richtigen Vorstellungen noch nicht erschrieben hat.

Die wesentlichste Förderung hat aber mir wie den Lesern dieser Bearbeitung Ludw. v. Köchels Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts (Leipz. 1862) gebracht. Das Bedürfnis eines derartigen Verzeichnisses hatte sich mir als ein so unabweisbares herausgestellt, daß ich mich entschloß ein solches auszuarbeiten, als ich zur guten Stunde erfuhr, daß Köchel seit längerer Zeit damit beschäftigt sei. Schriftlicher, dann auch mündlicher Verkehr überzeugten mich bald, in wie viel besseren Händen hier diese Aufgabe sei, und es war mir eine Genugthuung, wenigstens im einzelnen hülfreiche Hand anzulegen. Durch eine Hingebung ohne gleichen, die weder Opfer noch Anstrengungen

scheute, ist eine Arbeit zu stande gebracht, die durch Zuverlässigkeit der Untersuchung und Sauberkeit der Ausführung mustergültig heißen darf. Einzelne Nachträge und Berichtigungen sind freilich auf diesem Gebiet unvermeidlich; Köchel selbst hat deren bereits mitgetheilt (Allg. Mus. Ztg. 1863 S. 493 ff.), ein paar Kleinigkeiten werden Sie auch hier noch finden. Übrigens durfte ich, da nunmehr alles, was die Chronologie und Bibliographie der einzelnen Mozartschen Kompositionen angeht, vollständig und geordnet dort zu finden ist, mein Buch von allen den Notizen und Voruntersuchungen befreien, welche ich früher als vorläufige Beiträge zu einem solchen Werke mittheilen mußte, weil die Resultate nirgends festgestellt und bekannt gemacht waren. Eine Verweisung auf die Nummer des Köchelschen Verzeichnisses, womit ich nicht sparsam gewesen bin, genügte in den meisten Fällen: nur wo es für meinen Zweck erforderlich war, brauchte ich mich auf Detail der Art selbst einzulassen. Auch die hie und da nach den Originalen mitgetheilten Verbesserungen einzelner Fehler in gedruckten Partituren konnten fortbleiben, da sie bei Köchel einen passenden Platz gefunden hatten; für die großen Opern werden sie hoffentlich durch die neue Partiturausgabe bald ganz überflüssig sein, welche Rietz nach den Autographen veranstaltet.

Köchels Freundschaft, die ich als den schönsten Gewinn gemeinsamer Bestrebungen betrachten darf, hat mich auf allen Wegen, die ich bei der neuen Bearbeitung zu betreten hatte, mit der treuesten Theilnahme begleitet und unterstützt. Was er mir alles nachgewiesen, mitgetheilt, vermittelt hat, kann ich nicht namhaft machen — er weiß es, und wie herzlich ich es ihm danke. Mit ihm sind Sonnleithner, Karajan, Pohl, Jul. André nicht müde geworden, meinen Anfragen und Requisitionen Folge zu geben. Ihnen allen habe ich es ganz vorzugsweise zu danken, wenn mein Buch, worauf ich das größte Gewicht lege, auch im einzelnen zuverlässig ist.

Was in der Litteratur des letzten Decenniums für meinen Mozart Förderliches zu Tage gekommen ist, hoffe ich in ziemlicher Vollständigkeit verwerthet zu haben. Auch sonst habe ich mich umgesehen, soweit ich konnte, und aus alten und neuen Büchern und Partituren nach- und zuzulernen gesucht. Die Spuren dieser Thätigkeit werden Ihnen hoffentlich nicht entgehen; aber die Aufgabe habe ich mir freilich gar nicht stellen dürfen, durch umfassende und zusammenhängende Studien über die größeren Abschnitte der Geschichte der

Musik mich zu einer selbständigen, quellenmäßig begründeten Darstellung derselben auszurüsten. Für manches Einzelne habe ich mir seitdem durch eigene Anschauung ein Urtheil bilden können, allein im ganzen mußte ich auch jetzt mich begnügen wiederzugeben, was den „besten Quellen", die leider so häufig keine guten sind, zu entnehmen war.

Sie erwarten nicht, daß ich im einzelnen von meinen Veränderungen und Verbesserungen Rechenschaft ablege; Sie setzen voraus, daß es mein Bestreben gewesen ist, zwar das einmal Gewonnene festzuhalten, aber durch Nachbessern, wo es nur thunlich schien, dem Ganzen die Gestalt zu geben, welche mir als die richtige und angemessene erschien. Vor allem suchte ich den Vortheil zu nutzen, daß mir jetzt als ein Ganzes fertig vorlag, was im Verlauf mehrerer Jahre allmählich gearbeitet und ausgeführt worden war. Widersprüche, nachträgliche Berichtigungen und Zusätze, Wiederholungen und Unebenheiten mannigfacher Art waren dabei nicht zu vermeiden gewesen; ich habe jetzt nicht allein gesucht derartige Unzuträglichkeiten auszugleichen, sondern von dem nunmehr gewonnenen Standpunkt aus jedes Einzelne an den rechten Platz zu bringen, das passende Maß und Verhältnis herzustellen, und dadurch Licht und Schatten gehörig zu vertheilen, die Darstellung übersichtlich und wirksam zu machen. Sodann hielt ich es für meine Aufgabe, wo es thunlich war die Verbesserung durch Abkürzung zu bewirken. Es versteht sich von selbst, daß ich überall, wo ich unnöthige Ausführlichkeit und Breite wahrnahm, wo ich Betrachtungen, die mich lebhaft beschäftigten, zu weit nachgegangen war, durch größere Knappheit die Schärfe und Bestimmtheit der Darstellung zu fördern suchte. Ich glaubte ferner manches Polemische weglassen, und das was einmal als unzuverlässig und nichtig erwiesen war gänzlich fallen lassen zu dürfen. So habe ich, nachdem es völlig festgestellt war, daß Rochlitz sich geradezu Erdichtungen, wie jenen viel besprochenen angeblichen Brief Mozarts über seine Kompositionsweise, erlaubt hat — was denn ja auch von anderen Seiten her Bestätigung gefunden hat —, seine Fabeleien gänzlich beseitigt und die Mittheilung seiner, fast immer durch Kolorirung entstellten Erzählungen möglichst beschränkt. Andere Einzelheiten, die einmal zu veröffentlichen angemessen war, glaubte ich der ersten Ausgabe, die doch in mancher Beziehung den Charakter eines Repertoriums annehmen mußte, überlassen zu dürfen, ohne es in die sorgfältig gereinigte neue Darstellung mit herüberzunehmen.

Besondere Aufmerksamkeit mußte ich bei meiner Revision den Anmerkungen zuwenden, über deren Zahl und Länge allgemeine und berechtigte Klage geführt worden war. Sie werden es begreiflich gefunden haben, daß die dem Philologen gewohnte Bequemlichkeit, das, was nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörig und nicht leicht anzubringen ist, in die Anmerkungen zu stecken, mich vergessen ließ, daß ich für ein Publikum schrieb, welchem dies Verfahren die störendste Unbequemlichkeit bereitet. Sie werden sich aber nun auch schon bei einem flüchtigen Überblick überzeugen, daß dieses Notenunwesen von mir mit Entschlossenheit beseitigt worden ist. Dabei hatte ich besonders zweierlei in Betracht zu ziehen. Früher war ich darauf aus gewesen, meiner Darstellung soviel wie möglich den Wortlaut der Quellen, aus denen sie geschöpft war, zur Kontrolle und zur Belebung in den Anmerkungen zur Seite zu stellen. Dies Prinzip habe ich ganz aufgegeben und mich mit vereinzelten Ausnahmen darauf beschränkt die Quellen namhaft zu machen, dies mit um so größerer Vollständigkeit und Genauigkeit für jeden, der nachuntersuchen oder weiterforschen will. Allein in den weggestrichenen Belegen fand sich auch manche nähere Nachricht, mancher charakteristische Zug, deren ich für das Ganze nicht entrathen konnte, und um sie zu erhalten mußten sie nun mit dem Texte selbst verschmolzen werden. Dieselbe Aufgabe ergab sich bei den Anmerkungen der zweiten Kategorie, in denen speziellere Ausführungen enthalten waren, welche ganz oder theilweise wesentlich zur Sache gehörten, aber sich bei dem einmal gewählten Gange der Darstellung nicht bequem hatten einfügen lassen. Hier mußte nun zwischen Text und Anmerkung eine Art Kompromiß getroffen werden; ich konnte mich der Entscheidung nicht entziehen, was in jedem Fall wesentlich und bedeutsam sei, und mußte durch Umgestaltung der ganzen Darstellung dieses an seinen Platz zu stellen, das minder Erhebliche auszuscheiden suchen. Dabei kamen auch die Anmerkungen in Frage, in denen ich über die beiläufig erwähnten Persönlichkeiten kurze biographische Notizen zur vorläufigen Orientierung mitgetheilt hatte. Ich war zweifelhaft, ob ich sie in der ursprünglichen Gestalt von Anmerkungen, oder zum Schluß alphabetisch zusammengestellt, erhalten sollte. Aber sie waren zu unbedeutend, zu unselbständig, auch zu ungleichmäßig um zu genügen, und sie zu völliger Befriedigung zu bearbeiten wäre in jeder Hinsicht außer Verhältnis gewesen. Ich habe sie also beseitigt, aber auch hier mußten nun diejenigen Züge, welche

für ein lebendiges und reiches Bild von Bedeutung sein konnten, der zusammenhängenden Darstellung am gehörigen Orte einverleibt werden. Vielleicht werden einige Leser finden, daß sie nun mitunter im Text überschlagen müssen, was sie früher in den Anmerkungen bequemer bei Seite liegen lassen konnten; im wesentlichen aber hoffe ich, daß man das, was wesentlich zur Sache gehört, im Texte dargestellt finden wird. Sollten Sie, lieber Freund, bei der Lektüre die Meinung fassen, daß dieses Über- und Umarbeiten eine leichte und bequeme Sache gewesen sei, so würde mich das — so sehr ich Sie auch des Gegentheils überführen müßte — herzlich freuen, denn ich dürfte es als ein Zeichen betrachten, daß ich dem vorgesteckten Ziele näher gekommen sei.

So nehmen Sie denn das erneute Buch mit der alten Freundschaft auf und erhalten Sie Ihre stets bewährte Theilnahme auch dem Verfasser.

Bonn, 6. März 1867.

Otto Jahn.

Vorwort zur dritten Auflage.

Der Herausgeber hatte die Absicht, nach Vollendung der neuen Bearbeitung sich über das Verfahren, welches er bei derselben beobachtete, zusammenhängend auszusprechen. Da es die Verhältnisse so fügen, daß das Werk nicht gleich vollständig wieder erscheint, glaubte er den vorliegenden ersten Band nicht ohne ein Begleitwort der Öffentlichkeit übergeben zu sollen.

Der ehrenvolle Antrag der Verlagshandlung, die längst nöthig gewordene dritte Auflage des Jahnschen Mozart zu besorgen, war für mich nicht ohne Bedenken. Wenn auch dem Interesse für die Erforschung der großen Mozart-Beethovenschen Zeit nicht fremd, mußte ich mir doch sagen, daß ich an thätiger Mitarbeit, zumal in dem großen von Otto Jahn erschlossenen Gebiete, kaum betheiligt war, daß mir aber zu umfassender Nachuntersuchung nicht allein die nöthigen Hülfsmittel größtentheils fehlten, sondern ein arbeits- und verantwortungsvolles Amt mir die erforderliche Muße nur in beschränktem Maße zur Verfügung stellte. Rath und Zuspruch wohlwollender Freunde, Aussicht auf zuvorkommende Unterstützung Betheiligter und vor allem Pietät für den theuren Mann, dessen Bild mir aus jahrelangem Verkehr unvergeßlich war und dessen Erinnerung sich mir bei dem fortgesetzten Verkehr mit dem herrlichen Vermächtnisse, dem treuesten Abbilde seiner Individualität, fortgesetzt erneuern mußte, ließ mich die Bedenken überwinden und die Arbeit unternehmen, wenn auch die Förderung derselben nur eine langsame sein konnte.

Zum Glück liegt für den Bearbeiter des Werkes die Sache so, daß von einer eigentlichen Erneuerung keine Rede zu sein braucht. Die Fundamente der biographischen Erzählung und der menschlichen Charakteristik sind so fest begründet, die Quellen für beides liegen

so klar und umfangreich vor, daß sie wohl für alle Zukunft als bleibend betrachtet werden können; und die künstlerische Beurtheilung des Mozartschen Schaffens und seiner Entwicklung ist in solchem Grade aus dem Vollen geschöpft, so sehr der Ausfluß nicht allein umfassender Kenntnis, sondern auch der gesunden, an der Anschauung des Schönen in alter und neuer Kunst geläuterten Auffassung des Biographen, daß an derselben nicht wohl gerüttelt werden kann. Kommt hinzu, daß hier die sichere wissenschaftliche Methode des Philologen an einem musikhistorischen Stoffe in mustergültiger Weise geübt ist, so ergibt sich leicht, daß kein Bearbeiter an eine Umgestaltung zu denken sich versucht fühlen kann.

Es wird daher den Lesern nur willkommen sein zu erfahren, daß Otto Jahns Buch auch in der dritten Auflage wesentlich dasselbe bleibt. Und zwar liegt derselben die zweite, von Jahn als „durchaus umgearbeitet“ bezeichnete Auflage zu Grunde, da er in dieser seinem Werke die endgültige Fassung hatte geben wollen. Über das Verhältnis derselben zu der vierbändigen ersten hat sich Jahn selbst in der Vorrede klar ausgesprochen; dieselbe ist keineswegs, wie man wohl äußern hört, eine verkürzte; verkürzt ist nur die Darstellung und der Apparat von Anmerkungen und Beigaben, im übrigen ist sie wesentlich bereichert und vielfach berichtigt. Ich habe mich daher durchaus an den Text der zweiten Auflage halten zu müssen geglaubt und nur hier und da, wo das Streben nach Zusammenziehung Härten und Unklarheiten mit sich gebracht hatte, auf die gefälligere und fließendere Form der ersten zurückgegriffen.

Weiter kam es nun darauf an, für die neue Ausgabe zu verwerthen, was in den beiden seit dem Erscheinen der zweiten (1867) verflossenen Decennien an neuen Bereicherungen der Kenntnis hervorgetreten ist. Für den biographischen Theil verdienen hier die eifrigen Bemühungen Salzburger Lokalforschung erwähnt zu werden; die Verehrung für ihren großen Landsmann hat mehrere Salzburger Gelehrte veranlaßt, in den dortigen Archiven und Überlieferungen nachzuforschen und es hat sich an Dokumenten und Nachrichten noch manches gefunden, was für die Kenntnis von Mozarts Knaben- und Jünglingszeit von Wichtigkeit ist. Was in dieser Beziehung Hammerle (Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte,

Literatur und Musik. Salzburg 1877), Pirckmayer (Zur Lebensgeschichte Mozarts, in den Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1876 1. Heft; über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe, Salzburger Zeitung 1886), Keller (Monatshefte für Musikgesch. Bd. V. S. 122) zu Tage gefördert haben, verdient den Dank der Verehrer des Meisters; es ist an den bezüglichen Stellen verwerthet. Herrn Bibliothekar Hammerle bin ich noch persönlich für mehrere wichtige Mittheilungen und Nachweisungen zu besonderem Danke verpflichtet.

Die Mozartschen Briefe, aus welchen Jahn bekanntlich reichliche und die Darstellung belebende Mittheilungen gibt, sind inzwischen von L. Nohl in zweiter Auflage (Leipzig 1877) herausgegeben. Es war ihm bei seiner Ausgabe möglich gewesen, die Originale im Salzburger Mozarteum zu vergleichen, während Jahn seine Abschriften zu Grunde lagen. Die Vergleichung, zu der ich mich bei der Bearbeitung veranlaßt sah, ergab vielfache Abweichungen des Wortlauts, welche mitunter auch den Sinn betrafen; und da ich zu der Vermuthung geführt war, daß Nohl sich auch abgesehen von Kleinigkeiten der Rechtschreibung willkürliche Änderungen erlaubt habe, so war es mir Bedürfnis, an entscheidenden Stellen authentischen Aufschluß zu erhalten. Der Archivar des Mozartmuseums, Herr Horner, hat sich mit zuvorkommender Bereitwilligkeit und Hingabe der Mühe unterzogen, eine große Reihe von Briefstellen auf meine Bitte nach den Originalen zu vergleichen, so daß ich über die Zuverlässigkeit der Nohlschen Publikation (welche den Originalen hiernach näher kommt als ich anfänglich annahm) einen bestimmteren Maßstab erhielt und die Briefe in diesem Bande wesentlich korrekter gedruckt werden konnten. Herrn Archivar Horner sei hierfür besonderer Dank gesagt.

Die seither erschienenen Biographien verfolgen vorzugsweise populäre Zwecke und wollen nicht Ergebnisse neuer Forschung sein; sie schöpfen im Thatsächlichen durchweg aus O. Jahn. So ist aus dem fleißigen Repertorium von Wurzbach (Mozartbuch, Wien 1869) und der mit Wärme geschriebenen Biographie von Meinardus (Mozart. Ein Künstlerleben. Berlin und Leipzig 1883) für den vorliegenden Zweck nichts von erheblicherer Bedeutung zu gewinnen

gewesen. Mehr gilt dies von Victor Wilders hübschem Buche (Mozart, l'homme et l'artiste, Paris 1880), der namentlich zu der Pariser Zeit noch einige Angaben bringt, wie er es ja auch gewesen ist, welcher durch Auffindung des verschollen gewesenen Ballets les petits riens sich ein bleibendes Verdienst erworben hat. Die Schrift von Engl (W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen u. s. w., Salzburg 1887) ist namentlich durch die Zusammenstellung der bildlichen Darstellungen Mozarts bemerkenswerth. Über die Schriften L. Nohls wird das Urtheil dasselbe bleiben, wie es Jahn in der Vorrede zur zweiten Auflage ausgesprochen hat; die Naivetät, mit welcher in der zweiten Auflage der Biographie (Leipzig 1877) Jahn die Befähigung abgesprochen wird, den Menschen Mozart zu schildern, gibt lediglich einen neuen Zug zur Charakteristik dieses fruchtbaren Schriftstellers. Das noch weiter erschienene Buch Nohls: Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen (Leipzig 1880) ist von Chrysander (Allgem. Mus.-Ztg. 1880 S. 145) gebührend beleuchtet.

Von der größten Bedeutung für die Erweiterung der Kenntnis war aber die Schrift G. Nottebohms: Mozartiana (Leipzig 1880), in welcher die von Mozarts Wittwe und Schwester der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel übersandten Materialien, welche in Abschrift erhalten erst nach Jahns Tode von den derzeitigen Inhabern der Firma B. & H. aufgefunden wurden, mit der von dem Herausgeber zu erwartenden Genauigkeit und urkundlichen Treue zum Abdruck gebracht und mit Anmerkungen begleitet sind. Die hier gegebenen ursprünglichen Mittheilungen der Schwester bieten zwar vieles, was uns schon durch Nissen bekannt war, gestatten aber mehrfach genauere Zeitbestimmungen und geben vereinzelt auch über bisher Zweifelhaftes (wie die Entstehung des Oratoriums Betulia) bestimmte Nachricht, während auch die vielen neuen Briefe an die Gattin und an Puchberg nicht nur an sich werthvoll sind, sondern auch noch einzelne interessante biographische Daten gewähren. Bei Verwerthung dieses hochwichtigen neuen Beitrags darf auch die eingehende Besprechung von Ph. Spitta (Allgem. Mus.-Ztg. 1880 S. 417 fg.) nicht außer Betracht bleiben.

Im übrigen ist die neuere Litteratur, soweit sie mir zugänglich

war, und soweit sie bemerkenswerthe Beiträge darbot, benutzt worden; ich bin mir freilich bewußt, daß mir einzelnes Zerstreute entgangen sein wird, und werde für jede weitere Hinweisung dankbar sein, wie ich auch allen denen, welche mir auf bezügliche Fragen Auskunft zu Theil werden ließen, im Interesse der Sache aufrichtig Dank sage.

Die Werke Mozarts betreffend, ist es des Herausgebers willkommene Pflicht, auf den unschätzbaren Gewinn hinzuweisen, welche die Verehrer des Meisters jetzt in der großen bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Gesammtausgabe besitzen. Dieselbe wurde 1876 begonnen und liegt jetzt in 24 Serien und 232 Nummern vollendet vor. Durch unvergleichliche Hingabe der Verlagshandlung und durch die Bemühung der berufensten und kundigsten Bearbeiter ist unserem Mozart hier ein Denkmal gesetzt, welches Jahn ersehnte, aber nicht erlebte, und welches alle ähnlichen Unternehmungen an Umfang und Bedeutung hinter sich läßt. Durch Veröffentlichung aller zugänglichen, auch der zahlreichen bisher ungedruckten Werke Mozarts auf Grund der Autographe oder sonst zuverlässiger Vorlagen haben wir jetzt für die Kenntnis des Mozartschen Schaffens und seiner Entwicklung eine bleibende und jedermann zugängliche Grundlage. Die Berichte der Revisoren geben in streng methodischer Weise über die Beschaffenheit der Vorlagen, die Varianten der Lesart und vielfach auch über die Werke selbst und viele Einzelheiten der Arbeit Mozarts Aufklärung, theilen Entwürfe Mozarts mit und berichtigen die Versehen der Ausgaben, in denen fortan der früher geübten Willkür kein Spielraum mehr gelassen bleibt.[1]) Diese Revisionsarbeit ist jedenfalls seit Jahn und Köchel die größte Leistung für Mozart; es läßt sich gar nicht in Kürze darlegen, welche Summe technischer Kenntnis, welches tiefe Eindringen in Mozarts Geist und Schreibweise, welche ausdauernde Arbeit nöthig war, um dieses Werk zu stande zu bringen. Es sind in der That die besten Namen der Gegenwart, welche wir hier im Dienste des Gedächtnisses unseres Mozart thätig sehen; es haben Johannes

[1]) Zur Einführung in die Ausgabe ist auf den Vortrag von Graf Waldersee „Die Gesammtausgabe der Werke Mozarts“ (Sammlung mus. Vorträge I. Nr. 7) zu verweisen.

Brahms (Requiem), Franz Espagne (geistliche Musik), Joseph Joachim (Kammermusik), Ludwig von Köchel (geistliche Musik), Gustav Nottebohm (geistliche und weltliche Gesangmusik), Julius Rietz (Opern), Ernst Rudorff (Konzerte), Philipp Spitta (geistliche Musik und Orgelsonaten), Paul Graf Waldersee (Opern, Orchestermusik, geistliche Werke), Victor Wilder (Ballet), Franz Wüllner (Opern) durch Mitarbeit an dem Werke ihre Namen mit Mozarts Gedächtnis unlöslich verbunden.

Wie sich von selbst versteht, ist die neue Ausgabe und sind die sämmtlichen Revisionsberichte auch bei der vorliegenden Bearbeitung überall zur Vergleichung herangezogen; es sind die von Jahn beigegebenen Notenbeispiele nach derselben verglichen und berichtigt, aus den Resultaten der Berichte das berücksichtigt, was zur Berichtigung und Ergänzung der Jahnschen Darstellung diente, und der Nummer des Köchelschen Verzeichnisses bei den einzelnen Werken jedesmal auch Serie und Nummer der neuen Ausgabe beigefügt, so daß der glückliche Besitzer derselben sie bei der Lektüre ohne Mühe heranziehen kann.

Das Köchelsche Verzeichnis stand mir in dem Handexemplar des verewigten Verfassers zu Gebote, in welchem zahlreiche handschriftliche Zusätze enthalten waren. Diese sind an geeigneten Stellen zur Benutzung gelangt; alle bibliographischen Zusätze, z. B. die auf den Besitzwechsel der Autographe bezüglichen, hier aufzunehmen lag nicht im Sinne der Aufgabe, wie ja auch Jahn viele äußere Angaben bereits im Hinblicke auf Köchels Werk weggelassen hatte; dies wird demnächst in einem Nachtrage des Köchelschen Verzeichnisses geschehen. Erwähnt sei hier nur, daß im Jahre 1873 die damals noch im Besitze der Gebrüder André befindlichen Mozartschen Originalhandschriften von der Königlichen Bibliothek in Berlin angekauft worden sind.

Für die Möglichkeit, Köchels Handexemplar benutzen zu können, bin ich der Breitkopf- und Härtelschen Verlagshandlung zu aufrichtigem Danke verpflichtet, wie nicht minder für die große Zuvorkommenheit, mit welcher die Vorsteher der Firma mir auf meine häufigen Anfragen Auskunft bereitwilligst ertheilt oder vermittelt sowie andere wichtige Hülfsmittel zur Verfügung gestellt haben. Eine

Anzahl nachträglicher Mittheilungen Köchels an Otto Jahn hat mir Professor Michaelis in Straßburg freundlich übermittelt.

Es konnte nicht fehlen, daß unter den neuen Ergebnissen sich manches fand, welches dem Plane des Buches entsprechend unmittelbar dem Texte einzuverleiben war, sei es weil Angaben des früheren Textes geradezu nach neueren Mittheilungen zu berichtigen waren, sei es weil es sich um wesentliche Ergänzungen der Erzählung und Besprechung handelte. Diese Stellen hier aufzuzählen würde zu weit führen; der Kundige wird sie leicht finden. Hinweisen möchte ich nur auf die Mozartschen Werke, welche erst nach Jahns 2. Auflage, in der sie noch als verloren galten, glücklich wieder ans Licht gefördert sind, vor allem das Ballet les petits riens und das Konzertantquartett. Diese mußten in entsprechender Weise, wie es Jahn sonst thut, behandelt werden; daß ich dabei seinen Ton getroffen oder seiner eindringenden und präcisen Beurtheilung mich genähert habe, kann ich freilich nicht beanspruchen. Trotzdem habe ich geglaubt, diese und andere Zusätze im Text nicht besonders kenntlich machen zu sollen, um nicht die zusammenhängende Lektüre durch unharmonische Zeichen zu stören. In den Anmerkungen habe ich meine Zusätze in eckige Klammern gesetzt; aus denselben ist dann auch unschwer zu erkennen, was im Texte von mir herrührt. In der Jahnschen Charakteristik der Werke ist natürlich nichts geändert; selbst wenn ich — was nicht der Fall war — irgendwo abweichender Ansicht wäre, würde ich Bedenken tragen, gerade das Individuellste, gerade den schönsten und eingreifendsten Bestandtheil des Werkes anzutasten. Daher ist auch Polemik gegen etwaige abweichende Meinungen anderer grundsätzlich vermieden; auch hierin bin ich Jahns Grundsatze treu geblieben, welcher es vorzog, seine Aufstellungen und Ansichten für sich selbst sprechen zu lassen. Wo mir in der technischen Beschreibung ein Versehen obzuwalten schien, ist es stillschweigend berichtigt; ich konnte mich hier der Beihülfe musikalischer Fachmänner erfreuen, und erwähne mit Dank die Bereitwilligkeit, mit welcher Professor Jadassohn in Leipzig mir durch Vermittlung der Verlagshandlung seine Ansicht über eine Stelle (S. 606) mittheilte. Neuere Besprechungen einzelner Werke sind, soweit sie mir bekannt geworden, an den betreffenden Stellen an-

gemerkt. Die allgemeinen musikhistorischen Abschnitte über italiänische und französische Oper, Oratorium u. s. w. zu erweitern, lag nicht im Charakter der Aufgabe, selbst wenn mir Hülfsmittel und Muße zu Gebote gestanden hätten, auf diesen Gebieten eigene Untersuchungen anzustellen. Hat ja auch Jahn selbst in diesen Abschnitten nicht Resultate umfassender und quellenmäßiger Studien geben wollen, so sehr er auch persönlich auf der Höhe der Kenntnis stand. Neuere litterarische Erscheinungen und was dieselben etwa zur Berichtigung boten, sind an den geeigneten Stellen angeführt; durchgreifende neue Resultate sind auch heute auf diesen Gebieten nicht zu verzeichnen.

Was sonst noch zu sagen ist, wird dem zweiten Bande, welcher hoffentlich nach Jahresfrist wird erscheinen können, beigegeben werden.

Möchte denn das Werk, das unvergängliche Denkmal deutschen Forscherfleißes und tiefsten Verständnisses für das Schöne und seine Darstellung durch die Kunst, auch in seiner neuen Gestalt seine alten Freunde bewahren und viele neue erwerben; möchte ihm die belehrende, erwärmende und läuternde Wirkung, welche es seit seinem ersten Erscheinen in weitestem Umfange geübt hat, auch ferner gesichert bleiben.

Coblenz, im Juni 1889.

Hermann Deiters.

Inhalt.



LEOPOLD MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

1.

Die Kindheit.

Wolfgang Amade Mozart stammt aus einer Familie, welche bereits im siebzehnten Jahrhundert in Augsburg ansässig war und dort in beschränkten Verhältnissen dem Handwerkerstande angehörig lebte[1]. Sein Großvater Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete sich am 7. Oktober 1708 mit Anna Maria Peterin, der Wittwe eines Buchbinders Augustin Banneger (Beil. I, 1)[2]. Aus dieser Ehe wurden zwei Töchter und drei Söhne geboren, Fr. Joseph Ignaz, Franz Alois[3], der das Handwerk seines Vaters in der Vaterstadt fortsetzte, und als der jüngste Johann Georg Leopold Mozart, geb. am 14. November 1719 (Beil. I, 2), der Vater unseres Mozart[4]. Mit scharfem Verstand und festem Willen begabt, faßte er früh den Entschluß, sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn rühmen, daß ihm dies unter ungünstigen Umständen nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Als Wolfgang im Jahre 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort manches über die Jugend seines Vaters, das auch dessen Erinnerung wieder auffrischte. So schreibt

[1] Einen Maler Anton Mozart, in Augsburg im siebzehnten Jahrhundert thätig, führt P. v. Stetten an (Kunstgesch. d. Stadt Augsburg, S. 283).

[2] Ein in Oel gemaltes Porträt desselben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen stattlichen, schönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich sehen.

[3] [Nach Wurzbach (Mozartbuch S. 236) bezeichnen diese beiden Namen eine und dieselbe Person. Der Name Mozart kommt in Augsburg noch vor. Nohl, S. 136.]

[4] Eine Charakteristik Leop. Mozarts giebt Hamberger, Christenthum und moderne Cultur, S. 25 ff.

er seinem Sohne (10. Oktober 1777), wie er als Knabe im Kloster von St. Ulrich eine Kantate bei der Hochzeit des Hofrath Oefele gesungen und die abscheuliche Stiege zur Orgel im Kloster zum heiligen Kreuz als Diskantist oft betreten habe (29. Nov. 1777). Später konnte er als tüchtiger Organist eintreten: ein Herr von Freisinger erzählte dem Sohne in München, wie dieser schreibt (10. Okt. 1777), er kenne den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt, „er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. Er sagte: das war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und Händen; aber wohl unvergleichlich — ja, ein ganzer Mann. Bey meinem Vattern galt er sehr viell. Und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geistlich werden.“ Das mochte Wolfgang, der seinen Vater als einen ernsten und streng kirchlichen Mann kannte, besonders interessiren. Dieser aber hatte seine Jugend nicht vergessen, und schrieb seiner Frau (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott geht vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen“.

Die harte Schule der Anstrengungen und Entbehrungen bildete in ihm als Grundzug seines Charakters eine unerschütterliche Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue in großen wie in kleinen Dingen aus, welche eine unnachsichtige Strenge in seinen Anforderungen an andere, aber vor allen an sich selbst begründete. So zeigt er sich in seinen amtlichen Verhältnissen, so als Lehrer und Erzieher, so auch in seinem religiösen Verhalten. Er ist ein strenger Katholik, der nichts so sehr fürchtet als den nachtheiligen Einfluß, welchen ein längerer Aufenthalt in protestantischen Ländern auf das Seelenheil seiner Kinder ausüben könnte, und nicht ohne Verwunderung seine Reisegefährten, die Barone Hopfgarten und Bose, wenn sie gleich Lutheraner seien, als Leute gelten läßt, an denen er sich oft sehr erbauet habe (Paris, 1. April 1764). Als

er in London den trefflichen Violoncellisten Siprutini kennen lernte, welcher, Sohn eines holländischen Juden, sich vom Judenthum losgemacht hatte und „sich dermalen begnügte Einen Gott zu glauben und ihn zuerst, dann seinen Nebenmenschen wie sich selbst zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben", brachte er ihn zu dem Bekenntnis, daß unter allen christlichen Glauben der katholische der beste sei und hoffte ihn noch ganz zu bekehren (13. Sept. 1764). Alles was die Kirche von ihren Bekennern fordert, erfüllt er nicht allein pflichtgetreu, sondern mit Eifer; er läßt Messen lesen, kauft Reliquien u. s. w., wo sich nur irgend eine Gelegenheit darbietet. Die strengkirchliche, fast ascetische Richtung, welche Erzbischof Sigismund befolgte und nicht allein an seinem Hofe, sondern in Salzburg zur herrschenden machte, hat wohl dazu beigetragen, auch bei Leop. Mozart diese Seite stärker hervortreten zu lassen: die größere Freiheit, welche Hieronymus im kirchlichen Leben walten ließ, blieb auch auf ihn nicht ohne Einfluß, so daß er im vorgerückten Alter Freimaurer wurde. Indessen kann kein Zweifel aufkommen, daß L. Mozart ein Mann von wahrhafter Frömmigkeit war, welche sich bei schweren Verlusten, unter drückenden Lebensverhältnissen bewährte. Es war seiner Erziehung und seinen Lebensverhältnissen gemäß, daß er für dieselbe keinen anderen Grund und keine andere Form als die von seiner Kirche überlieferte anerkannte; mit derselben strengen Gewissenhaftigkeit, welche er übrigens bewährte, erfüllte er auch seine Pflichten gegen Gott und die Kirche. Aber als seine Tochter ihre Gesundheit gefährdete, um die Messe nicht zu versäumen, schreibt er ihr (28. Juli 1786): „Das tägliche Messehören ist eine sehr löbliche Andacht, aber nicht einmal von der Kirche, noch weniger von Gott geboten. Ist es hiernach etwa besser gethan, wenn man seine Gesundheit verwartet und so krank wird, daß man auch an Sonn- und Feyertagen keine Messe hören kann? — ich gieb Dirs auf dein Gewissen". Gänzlich frei ist er von Aberglauben. Als ihm von einer Geistergeschichte geschrieben wird, die im Hause des Dr. Barisani passirt sein sollte, antwortet er (26. Dec. 1772), das sei sicher nur eine hysterische Verblendung des guten Mädels. Auch hatte er es „allzeit untrüglich wahr gefunden, daß die Betschwesterey das unfehlbare Zeichen vieler moralischer Fehler sei, die boshafte Menschen durch ihre Scheinheiligkeit bedecken wollen" (16. Dec. 1785).

Überhaupt würde man sich sehr irren, wollte man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten. Mit einem scharfen und klaren Verstande, für dessen Ausbildung er ungewöhnliche Anstrengungen machte, verband er eine entschiedene Neigung zu Spott und Sarkasmus. Die kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich unter Umgebungen, die er weit übersah, mühselig hindurch arbeiten mußte, veranlaßten ihn früh die meist kleinlichen praktischen Beziehungen der Menschen zu einander, deren Erbärmlichkeit er leicht durchschaute, einer strengen Kritik zu unterwerfen. So setzte sich in ihm die Überzeugung fest, daß Eigennutz und Selbstsucht die einzigen Triebfedern menschlicher Handlungen seien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müsse; uneigennützige Menschenliebe und Freundschaft vorauszusetzen, sei eine Thorheit, die selten ungestraft bleibe. Ebensowenig dürfe man ihrer Wahrheitsliebe trauen. „Laßt es euch zur allgemeinen Regel gesagt sein", schreibt er (6. Okt. 1785), „alle Menschen lügen und setzen was dazu und nehmen was davon, wie es zu ihrer Absicht taugt. Man muß ihnen in der That nichts glauben, was zu ihrer eigenen Lobeserhebung oder einiger Einschmeichlung durch Geschwätz etwas beytragen kann, denn das sind sicher Lügen". Dies Mißtrauen gegen die Menschen im persönlichen Verkehr, das er als das höchste Resultat praktischer Lebenserfahrung ansah, suchte er daher auch seinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünstigsten Erfolg. Und in ihm selbst hat diese düstere Lebensanschauung keineswegs Gefühl und Gemüth erstickt; auch bei ihm war die Theorie feindseliger als ihre praktische Anwendung. Wo Leopold Mozart die Handlungsweise der Menschen analysirt, ist er schneidend und scharf, aber das Resultat seiner Kritik ist in der Regel die Bereitwilligkeit mit Rath und That zu fördern und zu helfen. Um dies wirksam zu können, trachtet er sich von Vorurtheilen frei zu machen. Unbeschadet seiner Frömmigkeit spricht er die tiefste Verachtung und den bittersten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthschaft aus, — er hatte Gelegenheit beides in der Nähe kennen zu lernen. Ebensowenig blenden ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr setzt er ihnen mit vollem Bewußtsein die Selbständigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe stehen, selbst gegen seinen geliebten Sohn, bleibt er vorurtheilsfrei. Es war auf die

Entwickelung Mozarts vom heilsamsten Einfluß, daß der Vater gegen den Sohn, den er liebte, wie nur je ein Vater seinen Sohn geliebt hat, dessen künstlerisches Genie er vollkommen richtig würdigte und in seiner fortschreitenden Entwickelung bewunderte, nie verblendet wurde, nie seine Schwächen verkannte oder verdeckte, sondern unnachsichtig ihn warnte und tadelte, und zu regelmäßiger Pflichttreue erzog. In diesem Verhältnis zu dem Sohne zeigt sich Leopold Mozarts klare bewußte Tüchtigkeit in der reinsten und erfreulichsten Weise: er hat es selbst anerkannt und ausgesprochen, daß die Ausbildung dieses Sohnes seine höchste Lebensaufgabe sei. Indessen beschränkte sich die Wärme seines Herzens und seiner Gesinnung keineswegs auf die, welche mit ihm durch Bande der Natur verbunden waren; er zeigte sich durchaus als einen treuen, zuverlässigen Freund, als einen für seine beschränkten Verhältnisse liberalen Wohlthäter.

Die Anstrengungen, welche es ihn gekostet hatte, eine nur leidliche Stellung zu erlangen, die unausgesetzte Mühe, welche er sich um die tägliche Existenz geben mußte, ließen ihn den Werth einer gesicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfinden, und je mehr er sich überzeugen mußte, daß sein Sohn hierauf Gewicht zu legen schwerlich lernen würde, um so mehr bestrebte er sich, durch seine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hilfe zu kommen. Mit Unrecht hat man über diese Sorge für die ökonomischen Angelegenheiten gespottet. Verräth sich auch als natürliche Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältnisse, gegen die er ankämpfen mußte, eine gewisse in späteren Jahren durch Hypochondrie gesteigerte Ängstlichkeit, so wird sie weit in den Schatten gestellt durch den seltenen Verein von allgemeiner und musikalischer Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernster Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung seines Sohnes entwickelte. Gewiß wäre Wolfgang ohne diese nicht das geworden, was er durch sie geworden ist.

Über den Bildungsgang L. Mozarts sind wir nicht näher unterrichtet. Seine Erinnerungen an Augsburger Zustände in späterer Zeit sind bitter und spöttisch. „So oft ich an deine Reise nach Augsburg dachte“, schreibt er seinem Sohne 18. Okt. 1777, „so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Lesen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in Natura zu sehen“. Auch zu seinen Geschwistern, denen er Schuld

gab, daß sie die Schwäche seiner Mutter benutzt hätten, ihn zu übervortheilen, hatte er später kein sehr nahes und inniges Verhältnis, obwohl sie kein Bedenken trugen, seine Unterstützung in Anspruch zu nehmen. Nachdem er die Schulstudien in seiner Vaterstadt absolvirt hatte, ging er 1737 nach Salzburg, um dort zu studieren. Das Kloster von St. Ulrich gehörte zu dem Verein von Benediktinerklöstern, welche die Salzburger Universität gestiftet hatten und theilweise unterhielten[5]; die dadurch unterhaltene Verbindung mochte eine äußere Veranlassung bieten, daß er sich dorthin wandte. Schon im folgenden Jahre wurde dem als Logicus eingetragenen jungen Manne auf Grund eines Examens eine öffentliche Auszeichnung zu Theil. Doch entsagte er den Studien bald, und mußte es sogar erleben, daß er 1739, weil er keine Vorlesungen mehr besuchte, aus der Zahl der Studierenden ausgeschlossen wurde. Die musikalischen Studien hatten offenbar in seinem Streben die Oberhand gewonnen[6]. Er hatte von Jugend auf sein musikalisches Talent mit Ernst ausgebildet und sich durch gründliche Studien zu einem theoretisch und praktisch tüchtig geschulten Musiker herausgearbeitet. Wie in der Jugend durch Singen, so hatte er später durch Unterrichten sich hauptsächlich seinen Unterhalt erworben und genoß besonders als Violinspieler eines bedeutenden Rufs. Die Folge hiervon war, daß, nachdem er eine Zeit lang als Kammerdiener im Dienste des Grafen Thurn, Domherren in Salzburg, gestanden hatte, Erzbischof Leopold (Firmian) ihn im Jahre 1743 als Hofmusikus in seine Dienste nahm. Später wurde er Hofkomponist und Anführer des Orchesters, 1762 vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) zum Vice-Kapellmeister ernannt.

Die Mitglieder der Kapelle wurden für kärglichen Lohn mit vielfachen Leistungen in der Kirche wie bei Hofe fast täglich in Anspruch genommen. L. Mozart unterzog sich diesen Anforderungen mit seiner gewohnten Pflichttreue, und Schubart bezeichnet ihn als denjenigen, der durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß gestellt habe[7]. Schon seine

[5] R. P. Hist. univ. Salisb. p. 29 f., 90 ff. s. Meyer, D. ehem. Univ. Salzburg, S. 4.

[6] [Vgl. Hammerle, Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik (Salzburg, 1877), S. 10 fg. Die gewöhnliche Annahme, L. Mozart habe Jurisprudenz studiert, erscheint hiernach als unrichtig.]

[7] Schubart, Aesthetik der Tonkunst S. 157.

amtliche Stellung brachte es mit sich, daß er auch als Komponist auftreten mußte; er war auch in dieser Richtung sehr fleißig und erwarb sich einen ehrenvollen Namen.

Ein Bericht aus dem Jahre 1757, der ohne Zweifel von L. Mozart selbst herrührt[8], giebt von seiner Thätigkeit als Komponist eine summarische Notiz, die sich noch vervollständigen läßt. Den bedeutendsten Platz nimmt den gegebenen Verhältnissen nach die Kirchenmusik ein. Eine ausgeführte Messe in C dur ist in der Bibliothek in München, eine Messe in F dur besitzt Jul. André, das Credo einer Missa brevis in F dur liegt im Autograph vor mir, eine Missa brevis in A dur wird im Dom zu Salzburg aufbewahrt, wo ebenfalls ein Offertorium Parasti in conspectu meo, drei lauretanische Litaneien (in G, F, Es dur) und eine Litanei de venerabili in D dur, komponirt 1762, vorhanden sind. Die letzte, eine sorgfältig ausgeführte Arbeit, ließ sich L. Mozart im Dec. 1774 nach München schicken, um sie dort mit einer großen Litanei seines Sohnes aufführen zu lassen. Diese Stücke, sämmtlich für Solo, Chor und das damals übliche kleine Kirchenorchester geschrieben, zeigen durchgängig den tüchtig geschulten und in der Anwendung der überlieferten Formen geschickten Musiker. Die Harmonie ist korrekt, die Stimmführung gewandt, die kontrapunktischen Formen sind mit Sicherheit behandelt, an den hergebrachten Stellen cum sancto spiritu und et vitam venturi saeculi in der Messe, pignus futurae gloriae in der Litanei, fehlt auch eine regelmäßig durchgearbeitete Fuge nicht. Aber weder in der allgemeinen Auffassung noch in einzelnen Zügen tritt Originalität und eigentliche Erfindungskraft hervor. Diese geistliche Musik Leop. Mozarts kann sich den Kompositionen seiner Kollegen jener Zeit unbedenklich zur Seite stellen und gab ihm Anspruch auf eine geachtete Stellung unter ihnen, aber sie ragt nicht selbständig unter ihnen hervor. Schubart, der seine Kirchenstücke seinen Kammerstücken vorzieht, sagt ganz richtig, sein Stil sei gründlich und voll kontrapunktischer Einsicht, aber etwas altväterisch[9]. Als Wolfgang in Wien bei van Swieten eifrig gute Kirchenmusik machte, schrieb er seinem Vater (29. März

[8] Marpurg, Hist. krit. Beitr. III S. 183 ff. [Nach Hammerle's Mittheilungen ist Mozarts Autorschaft zweifelhaft, da auch in diesem Berichte von dem Studium „der Weltweisheit und Rechtsgelahrtheit“ die Rede ist; oder man müßte dies auf das Hören einzelner juristischer Vorlesungen beziehen.]

[9] Schubart, Aesthetik d. Tonk. S. 157.

1783): „Was wir halt noch gern haben möchten, wären einige von Ihren besten Kirchenstücken, denn wir lieben uns mit allen möglichen Meistern zu unterhalten, mit alten und modernen. Ich bitte Sie also uns recht bald etwas von Ihnen zu schicken". Aber das lehnte der Vater, zum Bedauern des Sohnes, ab, da er wohl wisse, wie sich der Gusto auch in der Kirchenmusik geändert habe. Von zwölf Oratorien, wie deren mehrere in der Fastenzeit aufgeführt zu werden pflegten[10], ist so wenig Genaueres bekannt, als von „einer Menge theatralischer Sachen[11], sogar Pantomimen". Sehr fleißig war L. Mozart als Instrumentalkomponist. Er zählt über dreißig große Serenaden, „darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind" und eine große Anzahl von Symphonien auf, „theils nur à 4, theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten", von denen achtzehn thematisch verzeichnet sind[12], und eine in G dur, durch ein Versehen als eine Symphonie von Wolfgang (No. 12), in Partitur gedruckt ist. Eigenthümlicher Art sind die „Gelegenheitsmusiken", welche durch mancherlei kuriose Instrumentaleffekte und Programme von ziemlich derbem Humor ihre Zeit charakterisiren. Dahin gehören eine Pastoralsymphonie mit Hirtenhorn und zwei obligaten Flöten, eine Soldatenmusik mit Trompeten, Pauken, Trommeln und Pfeifen, eine türkische, chinesische Musik, eine Bauernmusik, eine Hochzeit vorstellend, wobei nicht allein Leier,

[10] „Haben Sie nicht einen schönen Text zu einem sog. Oratorio?" schreibt L. Mozart an Lotter (29. Dec. 1755). „Wenn ich es an der Zeit hätte, würde ich etwa auf die Fasten noch eins machen. Haben Sie dasjenige nicht, so ich vor einem Jahr gemacht habe, nämlich Christus begraben? — Alle Fastenzeit müssen wir 2 Oratoria producieren, und wo nehmen wir Texte genug? Es darf eben nicht de passioni Christi sein. Es kann auch eine andere Buß-Historie sein. Z. E. im vorigen Jahre haben wir einen büßenden Petrum aufgeführt und heuer wird auch David in der Wüste gemacht." Das erwähnte Oratorium muß er zweimal komponirt haben, denn schon 1741 wurde in Salzburg gedruckt „Christus begraben: Cantata à 3. Singende: Magdalena, Nicodemus, Joseph von Arimathaea. Chor der Befreundeten und Bekannten des Herrn. Poës. J. A. W[immer]. Mus. J. G. L. M[ozart]". [Vgl. auch Hammerle a. a. O. S. 12. Eine andere, 1743 aufgeführte Kantate war „Christus verurtheilt", Hamm. S. 17. Vgl. noch H. S. 28.]

[11] Gerber führt als solche Semiramis, die verstellte Gärtnerin, Bastien und Bastienne an, Kompositionen Wolfgangs, deren Partituren man im Nachlaß des Vaters fand und für seine Arbeiten hielt. Ganz unbekannt ist mir das ebenfalls von Gerber genannte Intermezzo la cantatrice ed il poeta.

[12] Catalogo delle sinfonie che si trovano in manoscritto nella officina musica di G. G. J. Breitkopf in Lipsia P. I (1762) p. 22. Suppl. I (1766) p. 14. Suppl. X (1775) p. 3.

Dudelsack und Hackbret mitwirkten, sondern bei dem Marsch sollte nach L. Mozarts Anweisung nach dem Jauchzen jedesmal ein Pistolenschuß geschehen, wie es bei Hochzeiten gebräuchlich war, und wer recht auf dem Finger pfeifen konnte, mochte auch unter dem Jauchzen darein pfeifen. Besondern Beifall scheint die Schlittenfahrt gefunden zu haben, von der noch später ein Klavierarrangement gedruckt wurde, wobei fünf verschieden gestimmte Schellengeläute großen Effekt machten. Für eine Aufführung des collegium musicum in Augsburg sandte L. Mozart selbst folgendes Programm zum Druck ein (29. Dec. 1755).

Musikalische Schlittenfahrt.

Den Anfang macht eine Intrada von einem artigen Andante und prächtigen Allegro.

Nach diesem folget alsogleich

Eine Intrada mit Trompeten und Pauken.

Auf dieses kommt

Die Schlittenfahrt mit dem Schlittengeläut und allen anderen Instrumenten.

Nach geendigter Schlittenfahrt

hört man sich die Pferde schütteln;

auf welches

eine angenehme Abwechselung der Trompeten und Pauken mit dem Chor der Oboisten, Waldhornisten und Fagottisten folget, da die erstern ihren Aufzug, die zweiten aber ihren Marsch wechselweise hören lassen,

Nach diesem

machen die Trompeten und Pauken abermal eine Intrada

und

die Schlittenfahrt fängt sich wieder an, nach welcher alles stille schweigt, denn die Schlittenfahrts-Compagnie steigt ab und begiebt sich in den Tanzsaal.

Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorstellt.

Man eröffnet den Ball mit einem Menuett und Trio.

Man sucht sich durch Teutsche Tänze immer mehr zu erwärmen.

Es kommt endlich der Kehraus und

letzlich

begiebt sich die ganze Compagnie unter einer Intrada der Trompeten und Pauken auf ihre Schlitten und fahren nach Hause.

Die Aufführung dieser Gelegenheitsmusiken in Augsburg hatte ein anonymes Briefchen zur Folge:

Monsieur et très chere ami! Lasse sich der Herr doch gefallen, keine dergleichen Possenstück als Chineser und Türken-

music, Schlittenfahrt, ja gar Bauernhochzeit mehr zu machen, denn es bringt mehr Schand und Verachtung vor dero Person als Ehr zuwegen, welches als ein Kenner bedaure, sie hiermit warne und beharre

datum in domo verae amicitiae dero Herzensfreund.

Leop. Mozart fühlte sich nicht wenig gekränkt durch dieses Freundschaftsstück, das er dem Kapellm. Schmidt oder noch eher dem Organisten Seyffert zuzuschreiben geneigt war. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß, sowohl was die Charakteristik als das instrumentale Kolorit anlangt, diese Programmmusik äußerst harmlos ist. Ähnliche kleine Charakterstücke, wie sie z. B. Couperin und Rameau schrieben, waren auch die von L. Mozart gemeinsam mit Eberlin für das von Joh. Roch. Egedacher restaurirte Hornwerk, eine Art Orgel, die auf der Höhe des Schlosses gegen die Stadt hervorragte, komponirten Sätze. Sie wurden Morgens und Abends, jeden Monat ein Stück, gespielt; hier findet sich für den Februar die Fastnacht, für den September die Jagd, für den December ein Wiegenlied[13].

Ferner schrieb L. Mozart viele Konzerte, sonderlich für Flauttraverse, Oboe, Fagott, Waldhorn, Trompete (von denen eins in München ist), unzählige Trios — so bietet er einem Flötisten Zinner in Augsburg 14 Trios für Flöte, Violine und Violoncell an — und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente[14], von Märschen, Menuetten, Operntänzen u. dgl. gar nicht zu reden. Drei Klaviersonaten sind gedruckt[15], von denen Faißt sagt, man meine in ihnen in der That schon seinen großen Sohn zu hören, so stark sei die Ähnlichkeit in der Haltung und im Geiste[16]. Übrigens wurden seine Kompositionen, wie es zu jener Zeit gewöhnlich war, nur in Abschriften verbreitet[17]. Nur um sich in der Radirkunst zu üben, hatte er 1740 sechs Sonaten à 3 selber in Kupfer radirt; er suchte die alte Fertigkeit 1778 wieder hervor, um Variationen seines Sohnes zu stechen.

[13] Mozart gab sie 1759 heraus unter dem Titel „Der Morgen und Abend den Inwohnern der hochfürstl. Residenzstadt Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt.“ Eine Anzeige findet sich in Marpurgs histor. krit. Beitr. IV S. 403 ff.

[14] Ein divertimento à 4 instr. conc. Viol. Violonc. 2 Co. ist verzeichnet in Breitkopfs Cat. Suppl. II (1767) p. 11.

[15] Haffner, Oeuvres mêlées (Würzb.) V, 4. VI, 5. IX, 4.

[16] Cäcilia XXVI S. 82 f.

[17] Für die Abschriften von 4 Flötenkonzerten wurde ihm ein Marb'or, für eine Pastoralsymphonie ein Dukaten, für zwei kleinere ein Speciesthaler bezahlt.

Übrigens hat er in späteren Jahren wenig oder gar nicht mehr komponirt; die Verhältnisse in Salzburg sagten ihm so wenig zu, daß er sich nicht veranlaßt fand mehr zu thun als seine Stellung ihm auferlegte; die Erziehung seiner Kinder nahm seine ganze Zeit in Anspruch, und nachdem sein Sohn als Komponist aufgetreten war, wollte er in keiner Weise mit ihm in Konkurrenz treten[18]. Von dem Ansehen, in welchem er auch auswärts stand, gab er nicht ohne Befriedigung seinem Freunde Lotter Nachricht (24. Nov. 1755): „Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeschrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der correspondirenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen[19]. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde sein. Ich einmal hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu sagen".

Den größten Ruf erwarb er sich aber durch den im Jahre 1756 erschienenen „Versuch einer gründlichen Violinschule"[20]. Es war die erste, eine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige, in vielen Auflagen und Übersetzungen allgemein verbreitete Anweisung zum Violinspiel: Beweis genug, daß sie für ihre Zeit in Beziehung auf technische Ausbildung Verdienstliches geleistet hat. Was das Buch auch jetzt noch interessant macht, ist der ernste und tüchtige Sinn, welcher sich in demselben ausspricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt. Gründlichkeit und Tüchtigkeit der musikalischen Ausbildung will er seinem Schüler geben; dieser soll nicht allein die Finger üben, sondern überall klar einsehen, was er zu leisten hat und warum: „es ist doch untröstlich immer so auf gerathewohl hinzuspielen, ohne zu wissen,

[18] A. M. Z. XXIII S. 685.

[19] Dies ist die von Mag. Lor. Mitzler im Jahre 1738 in Leipzig gegründete Societät der musikalischen Wissenschaften; vgl. Mitzler, Musik. Bibl. III S. 346 ff., Musik. Almanach 1782. S. 184 ff. In der Violinschule S. 7 preist L. Mozart diese Gesellschaft und wünscht, sie möge ihre wissenschaftlichen Untersuchungen auf Fragen richten, welche für die Musik von praktischem Interesse seien.

[20] Eine lange Reihe von Briefen, an den ihm befreundeten Verleger J. J. Lotter in Augsburg während des Drucks 1755 und 1756 geschrieben, legt von der gewissenhaften Sorgfalt Zeugnis ab, welche Leop. Mozart auf Korrektheit des Ausdrucks, der Orthographie und des Drucks verwandte.

was man thut" (S. 245); ja, ein guter Violinist soll in der Rhetorik und Poetik bewandert sein, um mit Verstand vortragen zu können (S. 107). Daher besteht er darauf, daß der Schüler nicht weiter eile, ehe er ganz könne, was er zu lernen hat; „hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft die Geduld nicht, die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich!" (S. 57. vgl. 121.) Überhaupt will er ihm die Sache gar nicht zu leicht und bequem machen, er soll sich anstrengen und sich Mühe geben. So schreibt er zu Anfang der Übungen (S. 90): „Hier sind die Stücke zur Übung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen"; nämlich um zu verhüten, daß der Schüler sich nicht gewöhne aus dem Gedächtnis zu spielen. Dieselbe Tüchtigkeit zeigt sich auch in seiner Geschmacksrichtung. Er verlangt vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton" (S. 54); „was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht" (S. 101 f.). Ein einfacher und natürlicher Gesang ist das höchste Ziel auch für den Violinspieler; so daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme (S. 50); „wer weiß denn nicht, daß die Singkunst allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?" (S. 107)[21]. Dabei geht es scharf über die Virtuosen her,

[21] Ph. Em. Bach räth dem Klavierspieler, so viel als möglich geschickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch singend denken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen I, S. 90).

die „zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen" (S. 50). Sie werden um so härter getadelt, da es ihnen meistens an der nöthigen Kenntnis fehle, um zu wissen, wo sie ihre Verzierungen anbringen dürften, ohne geradezu Fehler in die Komposition zu bringen (S. 209. vgl. S. 195). Auch andere Fehler werden an den Virtuosen streng gerügt, wie das unausgesetzte Tremolo der Spieler, „die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 238), oder „das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets" (S. 107), oder das alles Zeitmaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuosen von der Einbildung". „Viele", sagt er S. 262, „die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt, als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch". Die technische Ausbildung und

Tüchtigkeit ist ihm aber nur das Mittel, um das höhere Ziel zu erreichen. Der Spieler soll fähig sein, sich in denjenigen Affekt zu setzen, welcher in dem vorzutragenden Stück selbst herrscht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen (S. 52 vgl. S. 253)[22]. Als das wesentlichste Erforderniss für den Geiger, um dies zu erreichen, bezeichnet er den Bogenstrich (S. 122), welcher „dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe", setzt er hinzu, „wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß". „Denn der Halbcomponisten" sagt er anderswo (S. 136) „giebt es leider genug, die den Fleck neben das Loch setzen". „Mancher Halbcomponist" heißt es (S. 252) „ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen". Man sieht, er war ein geschworner Feind der Halbheit und Untüchtigkeit; gründliches Studium in allem Technischen und geistige Durchbildung zu klarem, vernünftigen Denken sind das, was er vom Künstler mit unnachsichtiger Strenge verlangt. Er räumt zwar ein, daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe, sich in den Wissenschaften umzusehen (S. 108); allein das hebt die Regel nicht auf und nimmt jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Diese Stellen zeigen uns die Grundsätze und Ansichten, nach welchen L. Mozart auch bei der musikalischen Erziehung seines Sohnes verfuhr, und wenn mit diesen sich die richtige Einsicht in die Freiheit und Überlegenheit einer genialen Natur vereinigte, so wird man eingestehen, daß dem Genie die trefflichste Erziehung auf das Glücklichste entgegenkam.

Das für seine Zeit bedeutende Werk fand auch eine entspre-

[22] „Worin besteht der gute Vortrag?" sagt Ph. Em. Bach (Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen I S. 86). „In nichts anderem als der Fertigkeit musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affecte singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen".

chende Anerkennung. Marpurg, auf dessen Urtheil L. Mozart sich in der Vorrede berufen hatte, zeigte es mit den Worten an[23]: „Ein Werk von dieser Art hat man schon lange gewünschet, aber sich kaum getrauet zu erwarten. Der gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus, diese Eigenschaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der englischen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutschen, ein Werk von dieser Natur vor Augen legen und sich eines allgemeinen Beifalls würdig machen". Es ist daher sehr begreiflich, daß von den kritischen Briefen über die Tonkunst, welche unter Marpurgs Einfluß in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herauskamen, der erste an L. Mozart mit der Erklärung gerichtet wurde, daß die Gesellschaft, welche sich vorgenommen habe ihre Briefe stets an Personen von Verdienst zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wisse. Auch Schubart sagt[24]: „Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt und seine Applicatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieser". Ebenso äußert sich auch Zelter[25]: „Seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, so lange die Violine eine Violine bleibt; es ist sogar gut geschrieben".

Charakteristisch ist hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient ist und damals einen Künstler noch ungleich höher auszeichnete als etwa heutzutage. Sein Stil ist klar und scharf, seine Neigung zu Sarkasmen drängt sich so sehr hervor, daß er sich in der Vorrede deshalb entschuldigt, wiewohl dieselbe in der musikalischen Litteratur jener Zeit sehr allgemein ist. Wie in diesem Buche, so erkennt man ihn auch in seinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich seine Reisen brachten ihn in die verschiedensten Verkehrsverhältnisse — sich eine feinere Bildung er-

[23] Marpurg, Hist. krit. Beitr. III, S. 160 ff.

[24] Schubart, Aesth. d. Tonk. S. 157.

[25] Briefw. m. Goethe V, S. 191. [Vgl. noch v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, S. 196 fg.]

worben hat, sondern mit der Litteratur bekannt ist, mit Einsicht und Kritik gelesen hat, und seine durch selbständiges Urtheil gebildeten Ansichten und Überzeugungen mit gleicher Entschiedenheit und Klarheit auf ästhetischem Gebiet geltend macht, wie auf sittlichem. Gellert sprach er brieflich seine Verehrung aus, wie aus der von Nissen (S. 10 ff.) mitgetheilten Antwort Gellerts hervorgeht, von der ein Theil hier Platz finden möge.

„Ich müßte sehr unempfindlich sein, wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein werthester Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten. — Also Sie lesen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Christ, eins von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beinahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben".

Baron v. Bose schenkte in Paris dem „kleinen siebenjährigen Orpheus" Gellerts Lieder, mit der Aufforderung ihnen seine unwiderstehlichen Harmonien zu leihen, „damit sie der fühllose Religionsverächter lese und aufmerke, damit er sie höre und niederfalle und Gott anbete". Vielleicht gab dies Veranlassung zu jenem Briefe. Später meldet Wolfgang von Mailand seiner Schwester den Tod Gellerts, welchen sie dort erfuhren (Brief vom 26. Jan. 1770).

Mit einer solchen Bildung und den durch sie bedingten Ansprüchen mußte sich Leopold Mozart in Salzburg ziemlich isolirt fühlen. Gegen den Hof hatte er die Pflichten seines Dienstes zu erfüllen, und je kärglicher die Besoldung war, um so nachdrücklicher ließ man ihn wie alle Angestellten seine Abhängigkeit empfinden. Bei den vornehmen Familien Salzburgs war er meist als Lehrer beschäftigt, denn sein Unterricht wurde mit Recht als der beste angesehen; allein ein näheres Verhältnis konnte sich auch mit diesen nicht entwickeln. Sich bei ihnen einzuschmeicheln, um in bescheidener Unterordnung sein Gutes zu genießen, dazu war Mozart zu stolz; wenn auch Lebenserfahrung seine kritische Laune mäßigte, um bei ihnen wohlgelitten und geachtet zu sein,

ohne sich je etwas zu vergeben. Auch mit seinen Kunstgenossen finden wir ihn in keinem Verkehr, der über die nächsten Berührungen, wie sie Amt und Kunstübung mit sich führen mußten, hinausgegangen wäre. Außer zufälligen Veranlassungen hielt meistens Mangel an einer über das Technische der Musik hinausgehenden Intelligenz, häufig auch an sittlicher Bildung, ein lockerer und leichtfertiger Lebenswandel, Mozart von ihnen zurück. Der gesellige Verkehr der Familie Mozart war zwar zum Theil recht lebhaft und freundschaftlich, scheint aber im Ganzen mehr Unterhaltung und Erheiterung der anspruchslosesten Art, als geistige Anregung und Bildung dargeboten zu haben. „Der Geist der Salzburger“, sagt Schubart[26], „ist äußerst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist[27] blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön“. Diese Richtung konnte dem ernsten und kritischen L. Mozart, der wohl kaustisch aber nicht komisch war, unmöglich behagen; auch sehen wir, daß er in den dadurch hervorgerufenen Konversationston, wie er auch in den Briefen sich zeigt, nur gezwungen eingeht.

Leopold Mozart heirathete am 21. Nov. 1747 Anna Maria Pertl[28], Tochter des Pflegekommissars des Stiftes von St. Gilgen (Beil. I, 3). „Heute ist die Jahreszeit unsers Hochzeittages“, schreibt ihr L. Mozart 21. Nov. 1772. „Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre sein, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu heirathen; diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit“. Beide galten ihrer Zeit für das schönste Ehepaar in Salzburg, und die noch vorhandenen Porträts widersprechen dem nicht. Sie war, soweit man sich aus

[26] Schubart, Aesth. d. Tonk. S. 158.

[27] Stranitzky, der auf der Wiener Bühne den Hanswurst einführte, gab demselben den Salzburger Dialekt (Sonnenfels, Ges. Schriften VI, S. 372), und nun blieb Hanswurst ein Salzburger, wie auch der Salzburger häufig für einen Hanswurst galt. Man wirft sonst den Salzburgern nicht bloß Derbheit, sondern eine gewisse Schwerfälligkeit des Geistes vor, die bis zur Stumpfsinnigkeit gehe. Auch darüber klagt Mozart, und in Salzburg selbst giebt's ein Sprichwort: „Wer nach Salzburg kommt, wird im ersten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erst ein Salzburger“.

[28] [Die Namensform Pertlin in einem Dokumente giebt dem Namen nur, nach bekanntem Gebrauche, die weibliche Endung. Auch findet sich der Name Bertl geschrieben.]

Briefen und Berichten von ihr eine Vorstellung machen kann, eine Frau von großer Gutmüthigkeit und voll Liebe für die Ihrigen, ohne bedeutend zu sein, und die oft gemachte Erfahrung, daß große Männer Begabung und Bildung wesentlich ihren Müttern verdanken, findet bei Mozart keine Anwendung. Sie ordnete sich willig der anerkannten Überlegenheit ihres Mannes unter und überließ was außerhalb des Haushalts lag, den sie mit Ordnung und Sparsamkeit zu führen wußte, mit unbedingtem Vertrauen seiner Sorglichkeit und Thätigkeit, wobei seiner Neigung das Regiment zu führen von ihrer Seite einige, nicht bloß körperliche Bequemlichkeit entgegenkam. Auf diesen sich ergänzenden Eigenschaften beider beruhte gewiß wesentlich die treue herzliche Liebe, mit welcher beide Gatten aneinander und an ihren Kindern hingen, welche unter dem stillen aber um so nachhaltigeren Einfluß eines reinen und tüchtigen Familienlebens den besten Grund für ihre sittliche Bildung gewannen. An der Mutter, welche dem Ernst und der strengen Pflichttreue des Vaters gegenüber mehr Sinn für heitere Lebensfreude und die bescheidenen Genüsse ihrer beschränkten Stellung zeigte, hingen die Kinder sehr; aber daß es ihr an Autorität mangele, zeigte sich, als sie den Sohn auf seinem Ausflug nach Paris begleitete, wo sie auch gegen bessere Einsicht weder seiner Lebhaftigkeit zu imponiren noch seiner Liebenswürdigkeit zu widerstehen vermochte. Sie war keineswegs ohne Verstand, allein an Bildung stand sie dem Manne nach, und zeigt eine Neigung für das Derbkomische, die sie als Salzburgerin charakterisirt; in dieser Hinsicht ist Wolfgang, der von dieser Laune einen guten Theil mitbekommen hat, ihr echter Sohn.

Von sieben Kindern, welche in dieser Ehe geboren wurden (Beil. I, 4), erhielten sich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna, in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 (Beil. II), und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 (Beil. I, 5)[29]. Seine Geburt hätte der Mutter beinahe das Leben gekostet, die erst nach geraumer Zeit sich von einer Besorgnis erregenden Schwäche erholte.

[29] Der vollständige Name ist im Kirchenbuch Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (Gottlieb schreibt der Vater); er setzt in früheren Briefen mitunter noch seinen „Firmnamen" Sigismundus hinzu. Auf mehreren seiner früheren Werke und dem Pariser Kupferstich vom Jahre 1764 heißt er J. G. Wolfgang, später nennt er sich regelmäßig Wolfgang Amade.

Die Tochter zeigte ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck, er setzte sich auch ans Klavier und konnte sich dort lange mit dem Zusammensuchen von Terzen unterhalten, welche er unter Freudenbezeugungen über seinen Fund zusammen anschlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Musikstücke, welche er hörte, im Gedächtnis. Im vierten Jahre seines Alters fing der Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; in kurzer Zeit konnte er sie mit der vollkommensten Nettigkeit und mit dem festesten Takte spielen. Bald regte sich in ihm der Trieb zu produciren; im fünften Jahre komponirte er kleine Stücke, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ[30]. Ein Notenheft, welches zum Unterricht für Marianne bestimmt war, und von dieser als eine theure Reliquie aufbewahrt wurde, ist durch ein Geschenk der Großfürstin Helene 1864 ans Mozarteum in Salzburg gekommen[31]. Es enthält Menuets und ähnliche kleine Stücke, später auch größere, z. B. ein Thema mit 12 Variationen, zum Theil mit Angabe der Komponisten Agrell, Fischer, Wagenseil, nach Bedürfnis des Unterrichts mit gesteigerten Schwierigkeiten, von der Hand des Vaters und musikalischer Hausfreunde geschrieben. Aus diesem lernte auch Wolfgang. Dem achten Menuet hat der Vater die Bemerkung hinzugesetzt: „Diese vorhergehende Menuet hat der Wolfgangerl im 4ten Jahr erlernt“. Ähnliche Anmerkungen wiederholen sich dann, z. B. „Diesen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Jannarij 1761 einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halb 10 Uhr nachts in einer halben Stund gelernt“. Es sind einfache, leichte zweistimmige Sätze, deren korrekte Wiedergabe aber eine

[30] Ich habe den Bericht in Schlichtegrolls Nekrolog wiedergegeben, der auf den Mittheilungen der Schwester beruht. [Vgl. jetzt Nottebohms Mozartiana, S. 96.]

[31] Recensionen 1864, X, S. 512. Das Heft in Querfolio hat den Titel Pour le Clavecin. Ce livre appartient à Marie Anne Mozart 1759. Es war vollständig, als Fröhlich es zur Einsicht bekam (A. M. Z. XIX, S. 96), jetzt fehlt leider eine Anzahl von Blättern. Proben aus diesem Klavierbuch hat Nissen gegeben. [Veröffentlicht wurden „die 5 ersten Kompositionen von Mozart“ von Jahn im Anh. der 2. Aufl., dann bei Cranz in Hamburg, und schließlich in der neuen Ausgabe von Breitkopf u. Härtel, Serie 22. No. 1—4 und 12.]

gewisse Selbständigkeit beider Hände verlangt, die nicht denkbar ist ohne musikalische Auffassung, wie sie bei einem so kleinen Kinde am meisten überrascht. Die ersten Kompositionen Wolfgangs tragen die Überschriften von der Hand der Vaters Di Wolfgango Mozart 11. May 1762 und 16. July 1762, kleine Sätze nach dem Muster der eingeübten, bei denen von Originalität der Erfindung natürlich nicht die Rede sein kann, während der Sinn für einfachen Wohllaut und abgerundete Form, der Mozart eigenthümlich ist, schon hier hervortritt, ohne jede Beimischung von kindischer Spielerei. Das Buch wurde mit auf die Reise genommen und Wolfgang benutzte die leeren Seiten um Kompositionen hineinzuschreiben, die in den zuerst publicirten Sonaten (1763) ihren Platz fanden.

Die meisten Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren, welche sein wunderbares Genie bezeugen, sind einem Briefe Schachtners entnommen, den ich vollständig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen lesen wird, und die Person des Berichterstatters die beste Gewähr für die Glaubwürdigkeit giebt. Joh. Andr. Schachtner (gest. 1795) war seit 1754 in Salzburg Hoftrompeter, wofür in damaliger Zeit eine höhere musikalische Ausbildung verlangt wurde als heutzutage. Er war aber nicht allein ein tüchtiger Musiker, sondern zeichnete sich auch durch litterarische Bildung aus; er hatte bei den Jesuiten in Ingolstadt seine Schule durchgemacht und verfolgte auch später mit Eifer litterarische Interessen[32]. Die Übersetzung eines geistlichen Schauspiels „Der heil. Augustin in seiner Bekehrung" aus dem Lateinischen des Pater Frz. Neumayer trug ihm von Gottsched das Lob ein, es fehle nicht viel, so könne man von ihm sagen, er schriebe gut Deutsch, ja, er mache auch gute deutsche Verse[33]. Dies mochte Veranlassung sein, daß Gottsched einen Band seiner Gedichte mit einer Vorrede begleitete; durch diese Gedichte, so heißt es dort, wie durch ein später herausgegebenes geistliches Schauspiel „Die menschliche Wanderschaft" habe er gezeigt, „daß er weder damals noch izt hätte dichten sollen"[34]. Wir werden ihn später auch bei deutschen Operntexten für Mozart betheiligt finden. Er verkehrte sehr viel im

[32] [Vgl. Hammerle a. a. O. S. 46.]
[33] Das Neueste aus der anmuth. Gelehrs. 1761. S. 60 ff.
[34] Anekdoten auf einer Reise durch Deutschland (1790) S. 229.

Mozartschen Hause, und wie warm er an demselben hing bezeugt dieser Brief, welchen er bald nach Mozarts Tode an dessen Schwester schrieb. Die Treuherzigkeit, die Unmittelbarkeit der Erinnerungen, welche sich darin ausspricht, kann in jeder Bearbeitung nur verlieren; auch deshalb gebe ich ihn wörtlich[35].

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!"

„Deroselben sehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, sondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Obverwesamt auf einen Besuch war; aus meiner sonstigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartische Haus, können Sie schliessen, wie sehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache also! auf Ihre erste Frage was Ihr seel. Hr. Bruder in seiner Kindheit NB. außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte: auf diese Frage ist nichts zu beantworten: denn sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als todt[36], und selbst die Kindereyen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant seyn sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wissen, mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen".

„Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und Kunst in der Musik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrsucht[37]: denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn

[35] Das Original besaß Aloys Fuchs, der es mir mitgetheilt hat. Benutzt ist derselbe sowohl von Schlichtegroll als Nissen.

[36] „Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch" schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778, „und wenn Du beym Klavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja du warest selbst in deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren".

[37] „Als Knab hattest Du die übertriebene Bescheidenheit, gar zu weinen wenn man Dich zu sehr lobte", schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778.

er Leuten die die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen, und sie dafür ausgeben".

„Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten?".

„Antw. Hierinfalls ließ er sich leiten, es war ihm fast Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa[38], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es schien, als hätte er es verstanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeister noch minder Erzieher, wie seinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können".

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er so ganz an, daß er alles Übrige, auch sogar die Musik, auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben"[39].

„Vierte Frage, was er für Eigenschaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Bösen hatte?

„Antw. Er war voll Feuer, seine Neigung hieng jedem Gegenstand sehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reitz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war".

„Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte".

„Einmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beschäftigung mit der Feder an".

„Papa: was machst du?"

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erste Theil ist bald fertig".

„Papa: laß sehen".

„Wolfg.: ist noch nicht fertig".

„Papa: laß sehen, daß muß was sauberes seyn".

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistentheils über ausgewischte Dintendolken geschrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverstand allemal bis auf den Grund des Dintenfasses ein, daher

[38] Er war so folgsam selbst in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Dieser erinnert ihn daran (12. Febr. 1778), wie er ihn jeden Abend vor dem Schlafengehen auf einen Sessel stellen und mit ihm zweistimmig eine von Wolfgang ersonnene Melodie mit einem sinnlosen wie italiänisch klingenden Text Oragnia figa taxa singen mußte, worauf er dem Vater die Nasenspitze küßte, ihm versprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapsel bei sich zu bewahren und in Ehren zu halten und sich zufrieden ins Bett legte (A. M. Z. II. S. 300). So pflegte er auch zu sagen: „nach Gott kommt gleich der Papa".

[39] Auf einem besonderen Zettel.

mußte ihm, sobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen; aber er war gleich entschlossen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wischte es auseinander, und schrieb wieder darauf fort), wir lachten anfänglich über dieses scheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen sie, Hr. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ists nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum ists ein Concert, man muß so lange exercieren bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn. Er spielte, konnte aber auch just soviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begriff, daß Concert spielen und Mirakel wirken einerley sein müsse".

„Noch Eins".

„Gnädige Frau! Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen (Anfang 1763), geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dacht er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das leztemal darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars".

„Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unser ehemalige sehr gute Geiger Hr. Wentzl seel., der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen braucht es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitter-

lich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beyfall so kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb".

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs".

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er ein unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätte ich länger angehalten, er hatte sicher das Fraise (Krämpfe) bekommen".

„Dieses ist beyläufig womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ichs nicht besser kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden

Salzburg den 24. April 1792. Ergebenster Diener

Andreas Schachtner

Hochfürstl. Hoftrompeter".

Ein anderer Zeuge dieser wunderbaren frühen Entwickelung des Knaben war der Benediktinerpater Placidus Scharl, von 1759—1770 Professor am Salzburger Gymnasium. Nach den auf dessen eigenen Aufzeichnungen beruhenden Mittheilungen seines Biographen[40] hatte dieser auch für Poesie und Musik lebhaft interessirte Mann oft Gelegenheit, das musikalische Talent Wolfgangs zu bewundern und ihn für die angenehmen Stunden, die er ihm bereitete, durch kleine Geschenke zu erfreuen. „Die

[40] [P. Magnus Sattler, ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach dem Tagebuche des P. Placidus Scharl O. S. B. von Andechs. Regensburg 1868. S. 157.]

Octav" sagt er, „welche er mit seinen kleinen Fingerchen noch nicht zugleich erreichen konnte, erhupfte er mit außerordentlicher Geschwindigkeit und wunderbarer Accuratesse". Man habe ihm nur den nächsten besten Gedanken zu einem Satze oder einer Fuge angeben dürfen, so habe er ihn gleich durch alle Tonarten mit merkwürdiger Abwechslung und immer neuen Gängen durchgeführt; musikalisches Phantasiren sei seine Passion gewesen. Scharl erhielt von ihm das Versprechen, für ihn etwas Besonderes komponiren zu wollen.]

Sogar ein öffentliches Hervortreten des Knaben, allerdings nicht als Klavierspieler, wird aus jenen Jahren erwähnt. In dem am 1. und 3. September 1761 zum Namenstage des Erzbischofs im akademischen Theater aufgeführten Schauspiele Sigismundus Hungariae rex, Text von dem Gymnasialpräfekten Wimmer, Musik von Eberlin, in welchem 146 Personen mitwirkten, ist unter den „Salii" auch „Wolfgangus Mozhart" verzeichnet. Außerdem findet sich unter denselben ein Dr. Antonius de Mölk, ein Name der uns auch später wieder begegnen wird[41].

2.

Reisen des Wunderkindes.

Die außerordentlichen Leistungen der beiden Kinder bewogen L. Mozart mit ihnen zu reisen, um sie auch auswärts bekannt zu machen. Den ersten Versuch machte er in einem Ausflug nach München im Januar 1762, wo sie drei Wochen blieben und die Geschwister, welche vor dem Kurfürsten spielten, die größte Bewunderung fanden. Dieser glückliche Erfolg ermuthigte ihn zu einer Reise nach Wien, welche am 18. September desselben Jahres angetreten wurde[1].

[41] [Vgl. Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. IX (1874) S. 138. Hammerle a. a. O. S. 1 fg.]

[1] Wir sind über diese Reise etwas genauer unterrichtet durch Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Lorenz Hagenauer, in dessen Hause er, als Wolfgang geboren wurde, und auch damals noch wohnte (dem jetzigen Gasthof „Zu den Alliirten" gegenüber). Hagenauer erwies sich ihm als einen treuen anhänglichen Freund, stets bereit, ihn in Geschäftsangelegenheiten mit Rath und That zu unterstützen und ihm auch in Geldverlegenheiten selbst mit namhaften

Unterwegs mußten sie sich in Passau fünf Tage auf Veranlassung des Bischofs aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte. Von da fuhren sie nach Linz. Der Domherr Graf Herberstein war ihr Reisegefährte und erinnerte sich noch 1785 als Bischof von Passau im Gespräch mit L. Mozart, wie Wolfgang sich benommen hatte, als er einen alten Bettelmann hatte ins Wasser fallen sehen. In Linz gaben sie unter dem Patronat des Landeshauptmanns Graf Schlick ein Konzert. Ein junger Graf Palfy, der auf der Durchreise der Gräfin Schlick einen Besuch machte, hörte von ihr soviel über den Wunderknaben, daß er sich bewegen ließ, die Post vor dem Rathhaus halten zu lassen und mit der Gräfin ins Konzert zu gehen, das ihn in das größte Erstaunen setzte. Von Linz ging es mit der sogenannten Wasser-Ordinäre weiter. Im Kloster Ips lasen zwei Minoriten und ein Benediktiner, ihre Reisegefährten, die Messe; während des tummelte sich der sechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und spielte so vortrefflich, daß die Franziskanerpatres, die gerade mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, vom Tische aufstanden, dem Chore zuliefen und sich fast zu Tode wunderten. Bei der Ankunft in Wien ersparte er dem Vater die Zollvisitation. Er machte gleich Bekanntschaft mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, spielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett vor und — „hiermit waren wir expedirt“. Auf der ganzen Reise zeigte er sich munter und aufgeweckt, gegen Jedermann und besonders die Officiere so zutraulich, als sei er seit lange mit ihnen bekannt, und machte sich durch sein kindlich offenes Wesen ebenso beliebt, wie er als Virtuos bewundert wurde.

Nach Wien war ihnen bereits der günstigste Ruf vorangegangen. Graf Herberstein, Graf Schlick, Graf Palfy hatten durch ihre Berichte in den vornehmen Kreisen, welche damals fast ausschließlich sich für Kunst interessirten, wie bei Hofe schon die Aufmerksamkeit auf diese wunderbare Erscheinung rege gemacht.

Die kaiserliche Familie war ungemein musikalisch und ließ es

Vorschüssen zu helfen; es ist daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pekuniären Erfolgen seiner Reise Bericht abstattet. Außerdem sind manche charakteristische Züge bei Schlichtegroll nach Mittheilungen der Schwester erzählt, welche Niemetschek (S. 8 ff.) nach genauer Nachforschung bestätigt. [Die Berichte der Schwester liegen jetzt authentisch vor, Nottebohm, Mozartiana, S. 96 fg. Nach denselben ist obiges Datum berichtigt; Nissen hatte den 19. Sept. als Tag der Abreise angegeben. Die Ankunft in Passau erfolgte am 20.]

nicht bei einem passiven Interesse bewenden[2]. Karl VI. war ein tüchtig gebildeter Musiker, der, wenn bei Hof Oper oder musikalische Aufführungen waren, am Klavier begleitete[3], wie es sich damals gehörte, Generalbaß spielend. Er ließ deshalb seine Töchter auch Musik lehren; und die nachmalige Kaiserin Maria Theresia, welche frühzeitig Stimme und Talent zeigte, mußte im Jahre 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin auftreten, so daß sie später einmal im Scherz zu Faustina Hasse sagte, sie glaube die erste von den lebenden Virtuose zu sein[4]. Im Jahre 1739 sang sie in Florenz ein Duett mit Senesino so schön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte, und selbst in späteren Jahren soll sie noch sehr gut gesungen haben[5]. Auch ihr Gemahl Franz I. war musikalisch, und bei der Erziehung der kaiserlichen Familie wurde die Musik nicht vergessen. Im Jahre 1750 führten am Namenstage der Kaiserin drei ihrer Töchter die Kantate La rispettosa tenerezza von Metastasio und Reutter auf[6], und im Jahre 1762 sangen und agirten vier Erzherzoginnen in der Oper Il trionfo di Clelia, im Jahre 1764 zur Krönung Josephs als röm. König in der Egeria von Metastasio und Hasse bei Hofe „sehr gut für Prinzessinnen"[7], so wie sie im Jahr 1765 zur zweiten Vermählung Josephs II. Il Parnasso confuso von Gluck aufführten. Kaiser Joseph sang sehr hübsch, auch spielte er den Flügel und das Violoncell.

Die Wundergeschichten von Mozart hatten bei Hofe so viel Interesse erregt, daß der Vater Befehl erhielt seine Kinder am 13. Sept. in Schönbrunn zu präsentiren, ehe er sich noch um diese Gnade beworben hatte, und zwar nicht an einem unruhigen Gallatag, damit man die Kinder in Bequemlichkeit hören könne. Man

[2] Vgl. L. v. Köchel, Die Pflege der Musik am österr. Hofe, vom Schlusse des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrh. Wien 1866.

[3] Apostolo Zeno, Lettere III. p. 446. Oehler, Gesch. des Theaterwesens zu Wien II. S. 4 f.

[4] Auch im Jahre 1735 traten die Erzherzoginnen am Geburtstage der Kaiserin in einer Oper auf. Metastasio, der sie gedichtet hatte und sie ihnen einstudirte, weiß die Geschicklichkeit und Anmuth der Prinzessinnen nicht genug zu loben (Opp. post. I. p. 175 ff.).

[5] Burney, Reise II. S. 186.

[6] Metastasio, Opp. post. I. p. 401.

[7] Burney, Reise II. S. 187.

fand die hochgespannte Erwartung noch übertroffen, so daß sie von 3—6 Uhr verweilen und dann noch wiederholt bei Hofe spielen mußten. Besonders der Kaiser fand großes Wohlgefallen an dem „kleinen Hexenmeister" und liebte es ihn durch immer neue Aufgaben auf die Probe zu stellen. So sagte er zu ihm im Scherz, es sei keine Kunst mit allen Fingern zu spielen, aber mit einem Finger; sogleich spielte der Knabe mit einem Finger so nett als nur möglich. Ein andermal meinte er, mit verdeckter Klaviatur zu spielen würde die rechte Kunst sein, und Mozart ließ die Claves mit einem Tuch bedecken und spielte mit gleicher Fertigkeit und Sicherheit, als ob er sie sähe. Vielleicht ist der kaiserliche Scherz die Veranlassung geworden, daß dieses Kunststück auf den folgenden Reisen mit besonderer Vorliebe ausgeübt und angehört oder vielmehr angesehen wurde. Bei ernsten Dingen war er aber auch ernsthaft und machte seine Forderung, nur vor Kennern spielen zu wollen, selbst bei Hofe geltend. Als er sich einmal beim Vorspielen von lauter vornehmen Herren umgeben sah, die er nicht für Kenner ansehen mochte, sagte er, ehe er anfing: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? der soll herkommen, der versteht es". Georg Christoph Wagenseil (geb. 1688 in Wien, gest. 1779) ein Schüler von Fux, war als Klavierspieler und Komponist fürs Klavier einer der ersten seiner Zeit[8], Lehrer der Kaiserin Maria Theresia und später ihrer Kinder. Der Kaiser ließ ihn an seine Stelle ans Klavier treten, zu dem dann Mozart sagte: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden".

Übrigens zeigte sich Mozart auch bei Hof als ein lebhaftes, munteres Kind in vollster Unbefangenheit. Der Kaiserin sprang er auf den Schoß, nahm sie um den Hals und küßte sie rechtschaffen ab, auch mit den Prinzessinnen verkehrte er wie mit seines Gleichen. Besonders zugethan war er der Erzherzogin Marie Antoinette. Als er einstmals auf dem ungewohnten glatten Fußboden fiel, hob sie ihn freundlich auf, während eine ihrer Schwestern ihn liegen ließ; da sagte er zu ihr: „Sie sind brav, ich will Sie heirathen". Die Kaiserin fragte ihn weshalb er das thun wolle; worauf er antwortete: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts beküm-

[8] Metastasio, Opp. post. II. p. 31. Burney, Reise II. S. 241. Ungünstig ist die Kritik von Marpurg (Krit. Briefe, II. S. 141 f.).

merte“[9]. Kaiser Joseph erinnerte ihn später noch daran, wie er mit Wagenseil Violine gespielt und Mozart unter den Zuhörern im Vorzimmer bald pfui! bald das war falsch! bald bravo! gerufen habe[10].

Die Gunst des Hofes äußerte sich auch in reichlichen und ehrenvollen Belohnungen; außer dem Honorar erhielt die Tochter ein weißseidenes Hofkleid einer Erzherzogin geschenkt und der Knabe ein lillafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht war; in demselben wurde er auch gemalt (s. Beil. „M. Portraits“). Natürlich riß man sich nun in der vornehmen Welt um die Kinder, „alle Damen waren in den Buben verliebt“. Der musikliebende Fürst von Hildburghausen, der Reichsvicekanzler Graf Colloredo, der Bischof Esterhazy luden die Familie Mozart ein, bald konnte keine vornehme Gesellschaft gegeben werden, in der sie sich nicht neben den berühmtesten Virtuosen hören ließen; man ließ sie standesgemäß in der Equipage abholen und honorirte sie anständig. Unterbrochen wurde aber dieses glückliche Leben durch das Scharlachfieber, von welchem Wolfgang gegen Ende Oktober befallen und 14 Tage ans Bett gefesselt wurde. Zwar war die Gefahr bald überwunden, auch zeigte sich allgemein lebhafte Theilnahme für den Knaben, allein die Furcht vor ansteckenden Krankheiten war damals sehr groß und eine gewisse Scheu vor dem Genesenen machte sich bei allem Interesse für denselben doch geltend. Eine Einladung ungarischer Magnaten veranlaßte L. Mozart, wiewohl sein Urlaub abgelaufen war, am 11. Dez. einen Ausflug nach Preßburg zu unternehmen, trotz des ungünstigen Wetters, das sie während der ganzen Reise verfolgt hatte und die Rückreise in dem unwegsamen Ungarn sogar gefährlich zu machen drohte. In Wien wurden sie sehnsüchtig von der Gräfin Kinsky erwartet, die dem Feldmarschall Daun ein Fest geben wollte, bei dem die Mozartschen Kinder nicht fehlen durften. Indessen war nun ihres Bleibens in Wien nicht mehr lange; in den ersten Tagen des Jahres 1763 kehrten sie wieder nach Salzburg zurück.

Der Aufenthalt daselbst war nicht von langer Dauer. Durch den Erfolg in Wien aufgemuntert, beschloß Leopold Mozart mit seinen Kindern eine größere Reise anzutreten und ihre Talente

[9] So erzählt Nissen das Geschichtchen, während Niemetschek (S. 9 f.), wahrscheinlich aus schuldigem Respekt, vom Heirathen schweigt.
[10] A. M. Z. I. S. 856.

auch außerhalb Deutschland geltend zu machen. Hauptsächlich hatte er Paris im Auge und suchte auf der Reise dahin seine Kinder bei den deutschen Höfen zu produziren, welche von seinem Wege nicht zu weit ablagen. Denn die Höfe und die vornehme Welt großer und kleiner Residenzen waren es damals ganz vorzugsweise, von welchen lebhaftes Interesse und materielle Belohnung zu erwarten war. Das Publikum, welches heutzutage das musikalische ist, hatte sich damals noch nicht herausgebildet, und auch da, wo, wie in Reichsstädten, kein Hof war, bildeten die Patrizier und reichen Kaufleute doch ein dem angedeuteten ähnliches Publikum. L. Mozart hebt nicht ohne Befriedigung hervor, daß sie auf ihrer Reise keinen Umgang hätten als mit dem Adel und distinguirten Personen, und daß sie auch ihrer Gesundheit wegen und zu ihres Hofes Reputation noblement reisen müßten. Wir finden daher, daß unsere Reisenden, weil es Sommer war, die großen Residenzstädte meist vorbeigehen und die Lustschlösser, in welchen während der schönen Jahreszeit der Hof sich aufhielt, besuchen[11].

Die am 9. Juni begonnene Reise fing nicht günstig an; in Wasserburg zerbrach der Wagen, dessen Herstellung sie zwang dort einen Tag liegen zu bleiben. „Das Neueste ist", schreibt der Vater, „daß, um uns zu unterhalten, wir auf die Orgel gegangen und ich dem Wolferl das Pedal erklärt habe, davon er dann gleich stante pede Probe abgeleget, den Schemel hinweggerückt und stehend präambulirt und das Pedal dazu getreten, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält". Während der ganzen Reise ließ der Knabe sich häufig auf der Orgel hören und wurde meistens, wie der Vater wiederholt berichtet, seines Orgelspiels wegen noch mehr bewundert denn als Klavierspieler.

Am 12. Juni 1763 in München angelangt, begaben sie sich

[11] Hauptquellen sind die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer (von denen nur wenige erhalten sind) und einige Familienerinnerungen bei Nissen, [dazu jetzt die Mittheilungen der Schwester, Notteb. S. 97 fg.]. Von Interesse sind auch die kurzen Reisenotizen L. Mozarts, welche Adressen von Personen, mit denen sie in Berührung kamen, Angabe der Wirthshäuser, so wie Bemerkungen über Sehenswürdigkeiten enthalten. Man sieht daraus, wie genau er auf alles achtgab. Auch von Marianne haben sich ähnliche kurze Aufzeichnungen erhalten.

gleich nach Nymphenburg. Durch den Prinzen von Zweibrücken, der sie von Wien her kannte, dem Kurfürsten angemeldet, wurden sie gnädig aufgenommen und mußten vor diesem und dem Herzog Clemens wiederholt sich hören lassen, und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er spielte ein Konzert und „präambulirte zwischen den Cadenzen aus dem Kopf". Hier begegneten ihnen zwei sächsische Reisende, Baron Hopfgarten und Bose, mit denen sie wiederholt zusammentrafen und eine nähere Freundschaft schlossen, die namentlich durch den längeren Aufenthalt in Paris befestigt wurde. In Augsburg hielten sie sich bei ihrer Familie 15 Tage bis zum 6. Juli auf und gaben dort drei Konzerte (28., 30. Juni, 4. Juli)[12], welche fast durchaus von den Lutheranern besucht wurden. Die „Europäische Zeitung" von Salzburg (19. Juli 1763) berichtete darüber aus Augsburg 9. Juli:

„Vorgestern ist der Salzburgische Vice-Kapellmeister Hr. L. Mozart mit seinen zwei bewunderungswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereist, um seine Reise über die größten Höfe Deutschlands nach Frankreich und England fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vaterstadt das Vergnügen gemacht, die Wirkung der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott diesen zwei lieben Kleinen in so großem Maße mitgetheilt und deren Herr Capellmeister sich mit so unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich ist, einen Knaben von sieben Jahren als ein Wunder unserer und voriger Zeiten auf dem Clavessin der musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswerther gefunden".

Nach Ludwigsburg brachten sie zwar vom Domherrn Grafen Wolfegg Empfehlungen an den Oberjägermeister Bar. v. Pölnitz und an Jomelli mit, allein es gelang ihnen nicht vor Herzog Karl zu Gehör zu kommen. L. Mozart war geneigt die Hindernisse dem Einfluß Jomelli's zuzuschreiben, der von 1754[13] bis 1768 als Kapellmeister fungirte, mit einem Gehalt von 4000 (richtiger 3000) fl., Portion für 4 Pferde, Holz und Licht, einem Hause in Stuttgart und einem anderen in Ludwigsburg und

[12] [„2 Academieen" sagt die Schwester, N. S. 97.]

[13] P. Alfieri, Not. biogr. di Nic. Jomelli. p. 15.

2000 fl. Pension für die Wittwe, wie L. Mozart Hagenauer berichtet mit der Frage: „Wie gefällt Ihnen eine solche Kapellmeisterstelle?“ Er behauptete, alle fremden Virtuosen hätten unter Jomelli's Mißgunst zu leiden, der sich alle Mühe gebe, die Deutschen an jenem Hofe auszurotten und nichts als Italiäner einzuführen, was ihm auch beinahe gelungen sei, da er die Gnade des Herzogs im ersten Grade besitze. Wenigstens habe er sowie seine Landsleute, deren sein Haus immer voll sei um ihm aufzuwarten, sich dahin geäußert, es sei kaum glaublich, daß ein Kind deutscher Geburt so ein musikalisches Genie und soviel Geist und Feuer haben könne. Ridete amici! setzt er hinzu. Wenn auch seit Jomelli's Anstellung und durch seinen Einfluß der Geschmack in Ludwigsburg ganz italiänisirt wurde[14] und es lange blieb, so ist doch diese Charakteristik Jomelli's entschieden einseitig. Er wird nicht von Metastasio allein als friedliebend und höflich geschildert[15], man kannte ihn auch in Stuttgart als einen Mann, der andere, auch Deutsche gelten ließ[16], und es läßt sich bezweifeln, ob L. Mozarts Verdacht begründet war. Übrigens erkennt er an, daß die unumschränkte Macht Jomelli's wesentlich dazu beigetragen habe, die Ausführung der Musik vortrefflich zu machen, wiewohl Schubart klagt, daß die vielen Virtuosen, welche sich nicht fügen mochten, dem Orchester schadeten, so daß es im lauten Vortrag oft Verzierungen gab, die nicht ins Ganze paßten[17]. Von den vorzüglichen Virtuosen, welche damals dort waren, zeichnet L. Mozart nur den Schüler Tartini's P. Nardini (gest. 1793) aus, „der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones und im singbaren Geschmack von Niemand übertroffen werden könne, aber gar nicht schwer gespielt habe“.

Von Ludwigsburg begaben sie sich nach Schwetzingen und wurden, durch den Prinzen von Zweibrücken und Prinz Clemens von Bayern empfohlen, vom Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz gnädig aufgenommen (18. Juli). Am 18. Juli war für sie eine große Akademie bei Hofe veranstaltet, die von 5 bis 9 Uhr währte; die Kinder setzten ganz Schwetzingen in Bewegung und

[14] Schubart, Aesthetik. S. 150. Selbstbiographie I. 12, S. 122.

[15] Metastasio, Lettere (Nizza 1787) IV. p. 185 f. Vgl. Opp. post. I. p. 359, 386. II. p. 129. 320. Burney, Reise I. S. 137.

[16] Schubart, Aesthetik. S. 78. Selbstbiogr. I. 12, S. 126. — Betracht. d. Mannh. Tonsch. I. S. 153.

[17] Schubart, Aesthet. S. 156. Selbstbiogr. I. 12, S. 127.

die kurfürstlichen Herrschaften hatten an ihnen ein unbeschreibliches Vergnügen. L. Mozart lobt den bewunderungswürdigen Flötisten Wendling und preist das Orchester als das beste in Deutschland, das aus lauter jungen Leuten von guter Lebensart bestehe, die weder Säufer, noch Spieler, noch liederliche Lumpen seien — ein verständlicher Wink nach Salzburg — und ihrer Conduite wegen ebenso hoch zu schätzen seien als wegen ihrer Produktionen. Der frommen Frau Hagenauer wird auch berichtet, daß die Reisenden seit Wasserburg kein Weihbrunnkrügl und gar selten ein Krucifix in ihrem Schlafzimmer fanden; in der Pfalz auch die Fastenspeisen nur hart und schlecht gemacht bekamen; „denn alles frißt Fleisch, wer weiß, was sie uns gegeben haben — basta, wir haben keine Schuld“[18].

In Heidelberg, wohin sie einen Abstecher machten, spielte Wolfgang in der heil. Geistkirche die Orgel und setzte die Zuhörer dadurch in ein solches Erstaunen, daß der Stadtdechant seinen Namen und die näheren Umstände seines Besuches zu ewigem Andenken an die Orgel anschreiben ließ. Leider ist davon keine Spur mehr vorhanden.

In Mainz konnten sie, da der Kurfürst Joseph Emmerich (von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe spielen, nahmen aber in drei Konzerten (im römischen Kaiser) 200 fl. ein[19]. Hier trafen sie mit der Sängerin Marianne de Amicis zusammen, die mit ihrem Vater und ihren Geschwistern von London kam. In Frankfurt, wohin sie einen Ausflug unternahmen, erregten sie in einem am 18. August gegebenen Konzert solches Aufsehen, daß demselben noch drei andere folgten. Die Anzeige vom 30. August 1763 zeigt, welche erstaunliche Leistungen dem Publikum geboten wurden[20].

Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Kapellmeisters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits drey-

[18] [„In Mannheim ließen sie sich beim Churfürsten von der Pfalz hören“, erzählt die Schwester, welche indeß über das Spiel in Schwetzingen schweigt, so daß hier wohl eine Verwechslung vorliegt. Daß die Reisenden auch in Mannheim sich aufhielten, zeigt des Vaters Brief bei Nissen, S. 41.]

[19] [Auch hier erwähnt die Schwester nur „2 Academien“.]

[20] Belli-Gontard, Leben in Frankfurt V S. 25.

mahlige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Concerts nach sich gezogen.

Ja diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach daß heute Dienstag den 30. August in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren ꝛc. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist[21].

Hier hörte ihn auch Goethe. „Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen", erzählte er Eckermann, „wo er auf einer Durchreise ein Concert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich"[22].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiserliche Gesandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Kurfürsten von Trier, Johann Philipp (von Walderdorf) führten, ließen sie sich bei Hofe am 18. September hören. Im übrigen verkehrten sie viel in der Familie des Geheimraths und Ritterhauptmanns von Kerpen, welcher sieben Söhne und zwei Töchter hatte, die fast alle Klavier, zum Theil auch Violine und Violoncell spielten und sangen, welche namentlich aufgeführt sind. In Bonn war der Kurfürst von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels) nicht anwesend; sie hielten sich daher nur so lange auf, um in der Residenz die zwei ungemein kostbaren Betten, das Bad, die erstaunlichen Gallerien und Konzertsäle, Malereien,

[21] Noch ist hinzugefügt: „Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben".

[22] Eckermann, Gespräche mit Goethe II S. 122 der n. Ausg.

alle Gattungen von Uhren, eingelegten Tischen, Porzellan und in Poppelsdorf und Falkenlust die verschiedensten Raritäten zu bewundern. Dagegen wird in Köln der „schmutzige Münster oder Dom“ notirt. In Aachen, wo sie ein Konzert gaben[23], machte damals die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Großen, die eifrige Liebhaberin und Kennerin der Musik, einen Badeaufenthalt. Sie suchte Mozart zu bereden mit seinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ sich in seinem Plane nicht irre machen. „Sie hat kein Geld“, schreibt der praktische Mann; „wenn die Küsse die sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors wären, so hätten wir froh sein können; aber weder der Wirth noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen“. In Brüssel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaisers Franz I., als Gubernator und Generalkapitän der österreichischen Niederlande residirte, mußten sie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang ein großes Konzert zu geben.

Von da ging es nun nach Paris, wo sie am 18. November ankamen, und bei dem bayrischen Gesandten Grafen von Eyck, dessen Gemahlin eine Tochter des salzburgischen Oberstkämmerers Grafen Arco war, freundliche Aufnahme uud in seinem Hotel (Rue St. Antoine, Hôtel Beauvais)[24] eine Wohnung fanden. Sie waren mit vornehmen und diplomatischen Empfehlungen an die angesehensten Personen reichlich versehen; allein alle diese Briefe waren nichts, wie L. Mozart schrieb; den einzigen Brief, der ihm nützte, hatte ihm eine Kaufmannsfrau in Frankfurt mitgegeben — an Grimm. Friedr. Melch. Grimm, der Schüler und Verehrer Gottscheds[25], lebte seit 1749 in Paris und hatte sich als Sekretär des Grafen Friesen, dann des Herzogs von Orleans, Zutritt in einflußreiche Kreise, mehr noch durch seinen freundschaftlichen Verkehr und seine bedeutsame Betheiligung an den litterarischen Bestrebungen der encyklopädistischen Litteraten eine angesehene Stellung erworben. Namentlich über Musik galt sein Urtheil, seitdem er in dem Streit der Buffonisten mit solchem Erfolg aufgetreten war, sehr viel. Er konnte die Bedeutung der musikalischen Leistungen Wolfgangs würdigen; das Außerordentliche zur Geltung zu bringen, gehörte gewissermaßen zu seinem Fach. Aber auch für

[23] [Nach Mittheilung der Schwester; der Brief des Vaters sagt davon nichts.]
[24] [Gegenwärtig rue François-Miron No. 68. Vgl. Wilder S. 22.]
[25] Danzel, Gottsched S. 343 ff.

die Landsleute empfand er lebhaftes Interesse, und es ist begreiflich, daß er sich mit einer Natur, wie die L. Mozarts war, sehr gut verstand. Er war damals noch nicht Baron und Gesandter, er war noch rührig und beweglich, und setzte alle Mittel seines persönlichen und litterarischen Einflusses mit unermüdlichem Eifer für die Familie Mozart in Bewegung. Leopold schreibt daher auch diesem seinem „großen Freunde" alle Erfolge zu. „Er hat alles gethan, er hat die Sache nach Hofe gebracht, er hat das erste Concert besorgt und wird nun auch das zweite besorgen. Sehen Sie was ein Mensch kann, der Vernunft und ein gutes Herz hat! Er ist schon funfzehn Jahr in Paris und weiß alles auf die rechte Weise so einzuleiten, daß es ausfallen muß wie er will".

Zunächst war ihr Augenmerk auch hier, sich bei Hofe zu produziren. Der ausführliche Bericht über die Vorstellung in Versailles, welchen L. Mozart dem Erzbischof selbst erstattete, ist leider nicht mehr vorhanden. Die wichtigste Person war natürlich die Marquise von Pompadour. „Sie muß recht gar schön gewesen sein", schreibt L. Mozart an Mad. Hagenauer, „denn sie ist noch sauber. Sie ist großer, ansehnlicher Person, sie ist fett, wohl bey Leibe, aber sehr proportionirt, blöd, hat vieles von der ehemaligen Freyſ auf Tresel und in den Augen einige Aehnlichkeit mit der Kaiserin Majestät. Sie giebt sich viele Ehre und hat einen ungemeinen Geist". Sie ließ, wie Mozarts Schwester sich noch später erinnerte, den kleinen Wolfgang vor sich auf den Tisch stellen, wehrte ihn aber, als er sich gegen sie neigte um sie zu küssen, ab, so daß er entrüstet fragte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? hat mich doch die Kaiserin geküßt"[26]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage sich mit den Kindern unterhielten, sie küßten und sich von ihnen die Hände küssen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt; Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin stehen, die ihm von den Leckerbissen mittheilte und sich mit ihm deutsch unterhielt, was sie dann Ludwig XV., der natürlich

[26] Auf die Kaiserin war er überhaupt stolz. Als man ihm an einem der kleineren deutschen Höfe Muth machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren spielen sollte, erwiederte er, er habe vor der Kaiserin gespielt und da sei ihm nicht bange.

kein Deutsch verstand, übersetzen mußte. Neben Wolfgang stand der Vater, auf der anderen Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide, die Mutter mit der Tochter. Auch erhielt der Knabe Gelegenheit, in der Hofkapelle im Beisein des Hofes die Orgel zu spielen, was ihm gleichen Beifall einbrachte[27]. Als sie erst in Versailles gespielt hatten, fanden sie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung[28]. Ein kleines Ölgemälde, jetzt im Museum des Louvre, stellt den kleinen Wolfgang am Klavier im Salon des Prinzen Conti inmitten einer großen Gesellschaft vornehmer Herren und Damen vor (s. Beil. „Mozarts Porträts"). Nun, nachdem sie sich in Privatgesellschaften oft hatten hören lassen, gaben sie am 10. März und 9. April 1764 zwei große Konzerte in dem Saale eines vornehmen Mannes, Mr. Felix, in welchem ein kleines Theater stand, auf dem die Noblesse unter sich Schauspiele aufführte. Die Erlaubnis zu diesen Konzerten war eine große Gunst, da sie den Privilegien des Concert spirituel, wie des französischen und italiänischen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend.

Man fand, daß die Tochter die schwersten Kompositionen der damals in Paris lebenden Virtuosen, namentlich Schoberts und Eckarts, mit einer Präzision und Deutlichkeit spiele, daß sie den Meistern selbst nichts nachgäbe. Schobert, ein Straßburger, Cembalist des Prinzen von Conti, der als Komponist wegen seines Feuers und seiner Schwärmerei, als Klavierspieler besonders im Allegro berühmt war[29], war nach L. Mozart gar nicht der Mann, der er sein sollte. Er schmeichelte ins Gesicht und war falsch, seine Religion war nach der Mode, und seine Eifersucht konnte er so wenig bergen, daß er sich zum Gelächter machte. Eckart dagegen, der von Augsburg 1758 nach Paris gekommen war und dort als Klavierspieler und Lehrer in Ansehen stand, war ein ehrlicher Mann und frei von Neid. Wolfgangs Virtuosenleistungen auf dem Klavier, der Orgel und Violine traten,

[27] [Mittheilung der Schwester, Nott. S. 98.]

[28] L. Mozart hat eine „seitenlange Litaney" über die Vornehmen oder irgendwie bedeutenden Persönlichkeiten aufgesetzt, mit denen sie in Berührung kamen.

[29] Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 134 f. Schubart, Aesthetik S. 230 f. Junker, Zwanzig Komponisten S. 89 ff. Er starb 1767 an vergifteten Schwämmen. (Goethe's Briefe an Leipziger Freunde S. 242 f.).

wie außerordentlich sie auch waren, doch vor den anderen Beweisen einer größeren und in der That unbegreiflichen musikalischen Begabung zurück[30]. Er akkompagnirte nicht nur in öffentlichen Konzerten und Gesellschaften italiänische und französische Arien vom Blatt, er transponirte dieselben auch prima vista. Und das Akkompagniren war damals etwas mehr, als heute das Abspielen eines fertigen Klavierauszuges, weil entweder aus der mehrstimmigen Partitur die Begleitung im Moment herauszufinden, oder zu dem Baß die Harmonie zu vervollständigen war. Allerdings ist dagegen auch die große Einfachheit der Harmonie und das Festhalten an bestimmten hergebrachten Formen zu beachten, worin für Aufgaben der Art eine größere Erleichterung liegt, als Willkür und Formlosigkeit sie vielleicht zu bieten scheinen. Grimm, der nicht versäumte in seiner litterarischen Korrespondenz mit den nordischen Höfen über dieses Phänomen zu berichten, erzählt einen wahrhaft staunenswerthen Zug. Wolfgang begleitete einer Dame eine italiänische Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu sehen, während des Zuhörens, indem er die Harmonie aus dem was er eben hörte auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Mißgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, spielte nun selbst die Melodie nach dem Gedächtnis, begleitete sie vollkommen richtig und wiederholte sie dann zehnmal, indem er jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. Auch setzte er, wenn man ihm eine Melodie aufschrieb, sogleich den Baß und die Mittelstimme dazu, ohne des Klaviers zu bedürfen; er zeigte sich so entwickelt, daß der Vater überzeugt war, er werde nach seiner Rückkehr Hofdienste als Musiker verrichten.

Er glaubte daher es wagen zu können, jetzt den Knaben auch als Komponisten vor das Publikum treten zu lassen und ließ vier Sonaten für Klavier und Violine stechen, wobei er sich

[30] Suard berichtet über ihn (Mél. de litt. II. p. 337): Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateurs par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il laissait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie.

herzlich auf den Lärm freute, den diese Sonaten in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel stände, daß sie das Werk eines Kindes von sieben Jahren wären. Er fand diese Sonaten in der That gut, nicht bloß weil ein Kind sie gemacht habe, und besonders ein Andante darin „von einem ganz sonderbaren goût". Als sich später ergab, daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, stehen geblieben seien, obgleich er sie korrigirt habe, tröstete er sich damit, „daß sie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten selbst gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch so sei". Die zuerst gestochenen beiden Sonaten (K. 8. 9. S. XVIII. 1. 2.) wurden von dem kleinen Komponisten der zweiten Tochter des Königs, der gutmüthigen Prinzessin Victoire, welche sich wie ihre Schwestern gern mit Musik unterhielt, gewidmet und selbst zu Versailles überreicht. Die folgenden (K. 8. 9. S. XVIII. 3. 4.) waren der geistreichen und liebenswürdigen Gräfin de Tessé, Ehrendame der Dauphine, dedizirt. Grimm hatte im Namen des Knaben eine Dedikation geschrieben, in welcher sie und Wolfgang lebhaft abgeschildert waren. Zu L. Mozarts Bedauern lehnte sie dieselbe ab, weil sie nicht gelobt sein wollte; so mußte denn eine einfachere an die Stelle treten (Beil. IV, 1. 2).

Die Wunderkinder wurden mit Auszeichnungen, Ehrengeschenken, Lobgedichten überhäuft. Hr. v. Carmontelle, ein als Porträtist geschätzter Dilettant[31], malte die Künstlerfamilie allein; das artige Bild wurde auf Grimms Anstiften von Delafosse gestochen (Beil. „M. Porträts.").

Diese Erfolge waren um so höher anzuschlagen, als in Paris damals die Neigung und Bildung für Musik keineswegs in der Weise wie in den meisten deutschen Residenzen vorherrschend war; auch mochten sie wohl dem Wunderbaren mehr gelten als der Musik. „Schade", sagt Grimm, „daß man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht". L. Mozart berichtet von dem beständigen Krieg zwischen der französischen und italiänischen Musik, und die Stellung, welche Grimm in demselben auf Seiten der Italiäner einnahm, konnte L. Mozart in den mitgebrachten Ansichten nur bestärken. Die ganze französische Musik war ihm

[31] Mad. du Deffand, Lettres I p. 207.

keinen Teufel werth; in der Kirchenmusik, welche er in der Kapelle des Königs hörte, war alles was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen sollte, „leer, frostig und elend, folglich französisch". Aber den Chören ließ er Gerechtigkeit widerfahren, deshalb versäumte er keine Gelegenheit um seinen Sohn dieselben hören zu lassen[32]. In der Instrumentalmusik begannen die deutschen Komponisten ihren Geschmack geltend zu machen, unter ihnen Schobert, Eckart, Hannauer für Klavier, so daß Le Grand[33] seinen Gout gänzlich verlassen habe und Sonaten nach deutschem Geschmack komponire. Er hofft, in zehn bis funfzehn Jahren werde der französische Geschmack völlig erlöschen. Was Gluck für eine Revolution hervorbringen würde, war damals freilich noch nicht zu ahnen.

Welchen Eindruck übrigens Paris auf den streng sittlichen und religiösen, einfachen aber scharf beobachtenden Mann machte, läßt sich leicht denken. Überall gewahrte er, daß der Wohlstand durch den letzten Krieg tief erschüttert war, daß man aber dem äußersten Luxus, der sich zum Theil auf die absurdeste Art zeigte, nicht entsageu wolle, so daß weder der Bürgerstand noch der Adel wohlhabend sei, sondern eine geringe Anzahl von Pächtern und Financiers allen Reichthum vereinigen, den sie meistens an „Lucretien, die sich nicht selbst erstechen" verschwendeten. Mit Entrüstung spricht er von der allgemeinen frivolen Maitressenwirthschaft, von der unnatürlichen Sitte, die Kinder aufs Land zur Erziehung zu geben, die den sittlichen und physischen Bestand der Familien untergrabe und prophezeit, daß es dem Staat von Frankreich, wenn Gott nicht sonderlich gnädig sei, wie dem ehemaligen persischen Reiche ergehen werde.

Am 10. April 1764 reisten sie von Paris ab. In Calais sah Marianne, wie sie in ihrem Tagebuch notirt, „wie das Meer ablaufet und wieder zunihmt". Von da fuhren sie, da das Packetboot überfüllt war, in einem eigenen Schiff, nicht ohne tüchtig seekrank zu werden, nach Dover über; ein gewandter Kurier, den sie von Paris mitgenommen hatten, ordnete die Reise und

[32] Man vergleiche, was Burney (Reise I S. 12 f. 16 ff.), der auf derselben Seite stand, im Jahre 1770 über die damalige französische Musik im Verhältnis zur italiänischen sagt. [Wilder S. 24 führt Mozarts Urtheil auf Grimms Einfluß zurück.]

[33] Vgl. Schubart, Aesthetik S. 270 f.

wies sie in London, wo sie am 22. April ankamen, zurecht[34]. Es gelang ihnen schon am 27. April sich bei Hofe hören zu lassen und die Aufnahme übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich“, sagt L. Mozart, „ihr freundschaftliches Wesen ließ uns gar nicht denken daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park spazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüßten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüßte lächelnd mit Haupt und Händen, besonders unsern Master Wolfgang“. Georg III. sowohl als die Königin Sophie Charlotte interessirten sich für Musik, der König war ein Kenner und leidenschaftlicher Verehrer Händelscher Musik, die Königin sang und musizirte gern selbst; beide hatten deutschen Sinn und daß die Künstler Deutsche waren, steigerte ihre Theilnahme, wie auch in späteren Jahren J. Haydn bei ihnen eine ehrenvolle und herzliche Aufnahme fand[35]. Schon am 19. Mai wurden sie wieder an den Hof berufen, wo im vertrauten Zirkel abends von 6—10 Uhr musizirt wurde. Der König legte dem „unüberwindlichen“ Wolfgang Stücke von Wagenseil, Bach, Abel und Händel vor, die er prima vista wegspielte; auf des Königs Orgel spielte er so, daß man es seinem Klavierspiel noch vorzog; der Königin akkompagnirte er eine Arie, einem Flötisten ein Solo, endlich nahm er die Baßstimme einer Händelschen Arie und improvisirte dazu die schönste Melodie. „Es übersteigt alle Einbildungskraft“, sagt der Vater. „Das was er gewußt hat, als wir Salzburg verließen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß“; und bald darauf: „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat; und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu sagen, Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem, wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben.

[34] Den gründlichsten, aus den Quellen geschöpften Bericht giebt F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Wien 1867.

[35] Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn S. 57 ff.

Sie selbst, alle in Salzburg wissen nichts davon, denn die Sache ist nun etwas ganz anderes."

Besondere Freude hatte der Musikmeister der Königin, Joh. Christian Bach[36], an dem kleinen Musiker. Er war, der nächstjüngste Sohn Sebastians (geb. 1735), aus der Schule seines Bruders Philipp Emanuel 1754 nach Mailand gegangen, nahm italiänische Weise an und machte sich durch mehrere Opern populär. Im Jahre 1762 wurde er als Komponist an die italiänische Oper nach London berufen und hier, besonders durch zahlreiche Klaviersachen, ungemein beliebt. Heiter und lebenslustig, nahm er es zwar auch mit der Kunst leicht, war aber gutmüthig und liebenswürdig im Verkehr; das Wohlwollen, welches er Wolfgang bewies, machte diesen zeitlebens zu seinem dankbaren Anhänger. Er musizirte gern mit dem Knaben; er nahm ihn auf den Schoß und führte mit ihm eine Sonate so aus, daß jeder abwechselnd einige Takte spielte, mit einer Präzision, daß man glauben mußte, sie würde von Einem gespielt; er fing eine Fuge an, die Wolfgang, wenn er abbrach, aufnahm und weiter führte.

Nunmehr glaubte L. Mozart es wagen zu können, trotz der nicht günstigen Saison dem großen Publikum „das größte Wunder darzustellen, dessen sich Europa und die Menschheit überhaupt rühmen kann", wie es in der Ankündigung hieß. Mit kluger Berechnung war das Konzert auf den 5. Juni gesetzt, den Tag nach des Königs Geburtstag, dessen glänzende Feier auch ein glänzendes Publikum in London versammelte. Die Spekulation gelang, L. Mozart „hatte den Schrecken in drei Stunden 100 Guineen einzunehmen" und konnte eine schöne Summe nach Hause schicken[37]. Am 29. ließ er, um sich dem englischen Publikum zu empfehlen, Wolfgang in einem Konzert, das zu einem wohlthätigen Zweck im Saal des Ranelagh-Garten gegeben wurde, „eine vorzügliche Auswahl Musikstücke auf dem Klavier und der Orgel vortragen, welche das höchste Entzücken und Erstaunen bei den größten Musikkennern in England erregten". Der glück-

[36] Parke, Mus. mem. I p. 347 ff. Reichardt, Mus. Alm. 1796.

[37] [Daß in diesem Konzerte „alle Symphonien von der Komposition des Sohnes gemacht" gewesen seien, wie die Schwester erzählt (Nott. S. 99), dürfte auf Verwechslung beruhen; der Vater berichtet davon nichts. Außerdem berichtet die Schwester, daß sie nun auch überall „Concert auf 2 Claviere" spielten. (S. u.)]

liche Gang, welchen ihre Angelegenheiten nahmen, wurde durch eine gefährliche Halsentzündung des Vaters unterbrochen, welche ihn beim Zuhausegehen aus einem bei Lord Thanet gehaltenen Konzert überfiel. Er mußte sich zu seiner völligen Erholung am 6. Aug.[38] nach Chelsea begeben, wo er mit seiner Familie sieben Wochen verweilte. Während hier aus Schonung für den Vater kein Instrument angerührt werden durfte, machte Wolfgang sich daran Symphonien für Orchester zu schreiben, und seine Schwester erzählt[39], wie er zu ihr, die neben ihm saß, gesagt habe: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn etwas Rechtes zu thun gebe". Das Horn war derzeit in England ein beliebtes Instrument und noch einige Zeit hindurch findet es sich in Wolfgangs jugendlichen Kompositionen bevorzugt. Die erste Symphonie in Es dur (16 K. S. VIII. 1) in den drei üblichen Sätzen zeigt mancherlei Korrekturen, die der Knabe vornahm, theils die Instrumentation zu verbessern, theils um den allzu raschen Übergang ins Hauptthema des ersten Satzes angemessener auszuführen. Hervortretende Erfindung wird man nicht erwarten; es sagt schon nicht wenig, daß Form und Zusammenhang überall gewahrt erscheint. Er erhielt sich nun in der Übung; bei den nächsten Konzerten konnte angezeigt werden, daß alle Instrumentalsachen von Wolfgangs Komposition seien. Drei Symphonien (17. 18. 19 K. S. VIII, 2—4) in B dur (mit 2 Menuets, in der Instrumentation nicht ganz ausgeführt), in Es dur (mit Klarinetten, statt Oboen, und Fagott) und in D dur (mit der Angabe in Londra 1765), welche in die Zeit des Londoner Aufenthalts fallen, offenbaren ein sichtliches Fortschreiten. Die Motive werden bestimmter ausgeprägt, die Stimmführung freier und orchestermäßiger behandelt, auch treten schon einzelne Instrumentaleffekte hervor[40].

Nachdem sie wieder in die Stadt gezogen waren, wurden sie am 25. Okt. zu Hofe eingeladen, dem vierten Jahrestag der Thronbesteigung des Königs, der bei Hof wie in der Stadt festlich begangen wurde. Leop. Mozart ließ nun als ein Denk-

[38] [Am 5. August, gibt die Schwester an (Nott. S. 98.).]

[39] A. M. Z. II. S. 301.

[40] [Ein bisher nicht veröffentlichtes Menuett mit Trio (C dur), im Besitze von Quatelle Pascha in Konstantinopel, setzt Köchel in einem Zusatze zu dem Verzeichnisse als No. 25a ebenfalls in das Jahr 1765. — Die Symphonie in B möchte Wilder S. 28 einer späteren Zeit zuschreiben.]

mal der königlichen Gnade sechs von Wolfgang komponirte Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte auf seine Kosten stechen, welche der Königin mit einer vom 18. Januar 1765 datirten, von ihr mit 50 Guineen honorirten Dedikation (Beil. IV. 3) gewidmet wurden [41].

Von nicht geringem Einfluß auf Wolfgangs Ausbildung war die italiänische Oper, welche am 24. Nov. 1764 eröffnet wurde: hier hörte er zuerst Sänger von Bedeutung. Giovanni Manzuoli (geb. in Florenz um 1720), ein berühmter Sopranist und vortrefflicher Schauspieler, war schon 1745 in London gewesen und hatte sich in Madrid, Wien (1760 [42]) und in Italien hohen Ruhm erworben. Er war unter sehr glänzenden Bedingungen berufen worden, um die Oper zu heben, und riß das Publikum durch Stimme und Vortrag zum äußersten Enthusiasmus hin [43]. Er wurde befreundet mit der Familie Mozart und interessirte sich für Wolfgang in dem Grade, daß er ihm freundschaftlich Unterricht im Singen gab. Außer Manzuoli war es der namentlich im Vortrage des Cantabile ausgezeichnete Kastrat Tenducci, den er mit Nutzen auch im freundschaftlichen Verkehr hörte. So bildete er sich zum Sänger aus; seine Stimme war natürlich die eines zarten Knaben, der Vortrag aber der eines gebildeten Sängers. Er machte von der neu erlangten Fertigkeit schon in London Gebrauch [44], und als er im folgenden Jahr wieder nach Paris kam, berichtete Grimm, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören so wohl benutzt, daß er, wenn gleich mit sehr schwacher Stimme, doch mit ebenso viel Gefühl als Geschmack singe. So früh kam er in den Besitz der wesentlichen Voraussetzungen eines großen Komponisten, daß ihm das wie zu einem natürlichen Instinkt wurde, was gewöhnlich erst in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit ist.

In der Fastenzeit war die Gelegenheit geboten Händelsche Oratorien zu hören, Judas Maccabäus, Samson, Salomon, Israel in Ägypten, das Alexanderfest, der Messias kamen damals, zum Theil wiederholt zur Aufführung. Ohne Zweifel haben Mozarts diese Konzerte nicht versäumt, aber wir hören nichts

[41] Am 20. März 1765 wurden die Sonaten als käuflich angezeigt.

[42] Metastasio, Opp. post. II p. 272.

[43] Burney, Hist. of mus. VI p. 485. Kelly, Remin. I. p. 7.

[44] [„Der Sohn sang auch Arien mit der größten Empfindung", erzählt die Schwester (Nott. S. 99).]

von einer besonderen Wirkung, welche diese Werke auf Wolfgang ausgeübt hätten, und noch in späteren Jahren blieb Händel ihm fremd, bis van Swieten ihn damit bekannt machte.

Am 21. Febr. traten die „Wunder der Natur“ wieder in einem mehrmals aufgeschobenen Konzert öffentlich auf. Die Zeit war der politischen Verhältnisse und der Krankheit des Königs wegen nicht günstig, „andere Plaisirs“ standen ihnen auch im Wege, die Einnahme fiel nicht so günstig aus, wie gehofft war. Nur nach wiederholten Ankündigungen, welche auf die bevorstehende Abreise „der Wunder der Natur“ hinwiesen, und zu herabgesetztem Preise kam am 13. Mai ein Konzert zu Stande. „Es war etwas ganz bezauberndes“, berichtete die Salzburger Zeitung[45], „die vierzehn Jahr alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen und ihren Bruder auf einem anderen Flügel solche aus dem Stegreif accompagniren zu hören“. Auch spielte Wolfgang auf einem Flügel mit zwei Manualen und Pedal, welchen der Instrumentenmacher Tschudi für Se. Kön. Preußische Majestät gebaut hatte[46] und froh war „seinen außerordentlichen Flügel durch den außerordentlichsten Klavierspieler dieser Welt das erste mal spielen zu lassen.“ Von da an lud L. Mozart wiederholt das Publikum ein, die jungen Wunder privatim zu hören und zu prüfen, täglich von 12 bis 2 Uhr, anfangs in ihrer Wohnung, später in einem Gasthof, nicht des ersten Ranges. Als etwas Außerordentliches wurde verheißen, daß beide Kinder zu vier Händen auf demselben Klavier mit verdeckten Tasten spielen würden. Auch komponirte Wolfgang hier sein erstes Stück für vier Hände; nach L. Mozart gab es bis dahin nirgends eine vierhändige Sonate[47].

[45] Europ. Zeitg. 1765. Nr. 63 6. Aug. [Auch sonst hatte man ihn in Salzburg damals nicht vergessen. Am 3. Jan. 1765 war eine Gesellschaft bei Hof, „während solcher Zeit eine kleine Cammer-Musique, — welche der Junge Sohn des Mozard, allhiesigen vice Capelmeisters, so sich aber dermahlen mit dessen Sohn in London befindet, Componiret hat, — produciret wurde“. So Pirkmayr, Über Musik und Theater am salzb. Hofe (s. u.), nach dem Hofdiarium. Dies könnte eine der in Paris komponirten Sonaten gewesen sein.]

[46] Burney, Reise II. S. 104 f.

[47] [Im Besitze der Schwester befanden sich zwei Stücke für 4 Hände, welche sie als seine erste derartige Komposition bezeichnet. Dieselben sind als verloren zu betrachten. Nott. S. 139.]

Eine solche wiederholte und gewissenhafte Prüfung der Fähigkeiten und Leistungen des Wunderkindes nahm im Juni ein als Rechtsgelehrter und Naturkundiger geachteter Mann, Daines Barrington, vor und erstattete darüber ausführlichen Bericht[48]. Gewissenhaft hatte er sich einen Taufschein Wolfgangs verschrieben, um über sein Alter sicher zu sein und sich überhaupt zuverlässige Nachrichten von ihm verschafft. Außer den gewöhnlichen Probestücken, schwierige Klaviersachen a vista zu spielen und aus einer ihm unbekannten Partitur sicher und geschmackvoll zu singen und zu begleiten, veranlaßte er ihn zu einer Improvisation. Er bat den Knaben, ihm einen Liebesgesang zu improvisiren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper singen möchte. Sogleich begann dieser einige Worte herzusagen, welche einem einleitenden Rezitativ entsprachen, denen darauf ein Musikstück folgte auf das Wort affetto (Liebe) komponirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören auf das Wort perfido (Treuloser) komponirt, wobei er in eine solche Begeisterung gerieth, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß diese improvisirten Kompositionen, wenn auch nicht staunenswerth, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, daß nicht bloß die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Komposition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern daß auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich produktiv machte. Interessant ist es hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, welches sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen leidenschaftlichen Stimmung bereits die feste Form zu geben weiß. Den Beleg dazu giebt eine in London 1765 komponirte Tenorarie Va dal furor portata (21 K. S. VI. 1. Nott.), welche in der regelrechten Dakapo-

[48] Philosophical Transactions 1770 Vol. XL, wiederholt in Barrington, Miscellanies on various subjects (Lond. 1781) p. 279 ff. [In Wien war, als es sich um den zulässigen Zeitpunkt der Judentaufen handelte, Mozart als Beweis dafür angeführt worden, daß mit dem 7. Lebensjahre das hierzu erforderliche Unterscheidungsvermögen vorhanden sei. Hanslick, Konzertw. in Wien S. 121.]

form knapp ausgeführt zwar keine Originalität aber Sinn für charakteristischen Ausdruck verräth.

In der letztern Zeit ihres Aufenthalts besuchten sie auch das britische Museum, dessen naturhistorische und ethnographische Merkwürdigkeiten Marianne sich notirte. Auf einen ihm ausgesprochenen Wunsch schenkte Wolfgang dem Museum nicht allein seine gedruckten Sonaten, sondern auch eine handschriftliche Komposition (20 K. S. III. 9. Nott.)[49]. Es ist ein kurzes vierstimmiges Madrigal God is our refuge, dessen Melodie vielleicht eine gegebene war. Dann ist jedenfalls die Bearbeitung ein merkwürdiger Beweis, nicht allein von dem Geschick des Knaben, sondern auch von seiner Fähigkeit eine eigenthümliche Form aufzufassen und wiederzugeben[50].

Am 24. Juli 1765 verließen sie London, blieben einen Tag in Canterbury und hielten sich bis zu Ende des Monats auf dem Landgut Boure bei Horatio Man auf. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländischen Gesandten, welcher den dringenden Wunsch der Prinzessin Caroline von Nassau-Weilburg aussprach, die Kinder zu hören, entschloß sich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in seinem Plane lag. Wahrscheinlich betont L. Mozart diese dringende Einladung, um sein langes Ausbleiben dadurch zu entschuldigen. Sein Urlaub war längst abgelaufen, man drang wiederholt in ihn seine Rückkehr zu beschleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, was er mit Gott angefangen habe auch mit dessen Hülfe auszumachen. „Ich hoffe, es wird alles gut werden, wenn die Häftel dran kommen," schreibt er, „Gott verläßt keinen ehrlichen Deutschen". Von Dover fuhren sie am 1. August bei günstigem Winde in $3^1/_2$ Stunden nach Calais, gingen von hier nach Dünkirchen, „wo sie alles Merkwürdige besahen" und von da nach Lille. Hier wurden Vater und Sohn von einer Krankheit befallen, welche sie zu einem vierwöchentlichen Aufenthalte nöthigte, und von der sie in Gent, wo er auf der großen neuen Orgel in der Bernhardinerkirche spielte, noch nicht wieder völlig hergestellt waren. In Antwerpen spielte Wolfgang auf der großen Orgel der Kathedrale. Von dort

[49] F. Pohl, A. M. Z. 1863. S. 853 ff.

[50] Das Dankschreiben vom 19. Juli 1765 lautet: Sir, I am ordered by the standing committee of the trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the musical performances of your very ingenious son, which You were pleased to make them, and to return You their thanks for the same. — M. Maty, Secretary.

fuhren sie über Rotterdam nach dem Haag, langten Anfang September daselbst an, und fanden beim Prinzen von Oranien und seiner Schwester, der Prinzessin von Weilburg, die gnädigste Aufnahme. Allein hier wurde im Oktober die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der sie wochenlang darnieder lag; sie phantasirte heftig und wurde aufgegeben, so daß man sie mit den Sterbesakramenten versah. „Hätte Jemand die Unterredungen gehört“, schreibt der Vater, „die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeugten, so würde er nicht ohne nasse Augen geblieben sein, da inzwischen Wolfgang sich in einem anderen Zimmer mit seiner Musik unterhielt“. Auch versäumten sie nicht in Salzburg Messen für Marianne lesen zu lassen. Am Sonntag, da sie ganz schlecht war, las Leopold das Evangelium „Domine descende, Vater meine Tochter stirbt“; da begann Prof. Schwenckel, welchen die Prinzessin von Weilburg sandte, eine neue Kur, welche so günstig verlief, daß ihn nach einiger Zeit das Sonntagsevangelium: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen“ mit guter Zuversicht erfüllte. Kaum war der Vater aus dieser Angst befreit, als seine Fassung auf eine noch härtere Probe gestellt wurde. Wolfgang wurde von einem hitzigen Fieber befallen, das ihn mehrere Wochen sehr elend machte. Bei der Krankenpflege leistete ein Pater Vincenzo Castiglione gute Dienste, der dreißig Jahre in England und Holland den Medicus gemacht hatte und sich nun auf L. Mozarts Zureden entschloß, wieder als Geistlicher in seine Heimat zurückzugehen. Auch die Krankheit konnte die geistige Regsamkeit des Knaben nicht lähmen. Man mußte ihm, da er noch das Bett hütete, ein Brett über das Lager legen, auf welchem er schreiben konnte; und selbst als die kleinen Finger noch ihren Dienst versagten, ließ er sich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Eine Sopranarie Conservati fedele (23 K. S. VI. 2. Nott.), welche im Januar 1766 im Haag für die Prinzessin geschrieben wurde, zeigt bei einer angenehmen fließenden Melodie auch einzelne, durch harmonische Wendungen glücklich ausgedrückte Züge von Charakteristik. Noch in demselben Monat konnten sie sich nach Amsterdam begeben, wo sie vier Wochen zubrachten. Wolfgang ließ sich in zwei Konzerten hören, in denen nur Instrumentalmusik von seiner Komposition aufgeführt wurde. Zum Belege dient eine Symphonie in B dur in drei

Sätzen (22 K., S. VIII. 5. Nott.), welche noch im Haag fertig geworden war, die außer der abgerundeten Periodisirung schon bemerkenswerthe Ansätze thematischer Bearbeitung zeigt. Obgleich in den Fasten alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, erlaubte man doch diese Konzerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieser Kinder zu Gottes Preis diente", — eine Resolution, die dem strengen Katholiken, wiewohl sie von Reformirten erlassen war, fromm und besonnen erschien.

Von da riefen sie die Festlichkeiten bei der Installation des am 11. März 1766 majorenn gewordenen Prinzen von Oranien wieder in den Haag zurück. Wolfgang war aufgefordert worden, sechs Sonaten für Klavier und Violine für die Prinzessin von Weilburg zu komponiren, welche mit einer Dedikation an dieselbe gestochen wurden (26 bis 31 K., S. XVIII. 11—16.). Außerdem mußte er neben mehreren Arien für die Prinzessin andere „Kleinigkeiten" schreiben, die gleich gedruckt wurden, darunter Klaviervariationen über eine Arie, die zur Installationsfeier gemacht war (24 K., S. XXI. 1.) und über eine andere Melodie, „die in Holland durchaus von Jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird" (25 K., S. XXI. 2.). Das war das von Philipp von Marnix (gest. 1598) auf den Prinzen von Oranien (gest. 1584) gedichtete und komponirte Lied Wilhelmus von Nassau[52], das bald weithin verbreitet war[53], in Holland aber das eigentliche Nationallied wurde. Mattheson führt es als Beispiel eines volksthümlichen Heldenliedes an, welches das Volk zu großen Thaten begeistert habe und im Kriege wie bei der Feier des Friedens 1749 eine bedeutsame Rolle gespielt habe[54]. Es kam daher auch bei den Installationsfeierlichkeiten gebührend zu Ehren. Für ein dabei gegebenes Konzert komponirte Wolfgang ein Orchesterstück nach Art eines Concerto grosso, in welchem neben anderen Instrumenten auch das Klavier obligat auftrat, unter dem Titel Galimathias musicum. Skizzen dazu von Wolfgangs Hand geschrieben, hie und da vom Vater nachgebessert, haben sich erhalten (32 K., S. XXIV. 12.)[55]. Außer einem leicht imitirten Andante,

[52] Hoffmann von Fallersleben, Horae belgicae II. p. 96 ff.

[53] Grenzboten 1864 III S. 128 f.

[54] Mattheson, Mithridat S. 12 f., abgedruckt im Weimar. Jahrb. VI S. 162 ff.

[55] Die Komposition selbst soll kürzlich in Paris aufgefunden sein. [Nach

das als Einleitung diente, sind es 13 in Takt und Tempo wechselnde, meist nur zweitheilige Sätze, die zum Theil erst angelegt sind. Abwechslung der Instrumentation ist unverkennbar; mit besonderer Vorliebe sind die Hörner bedacht, auch tritt ein Satz hervor, der ganz realistisch den Dudelsack nachahmt. Den Schluß macht ein langer ausgeführter Satz über den ersten Theil des Volksliedes:



welches theils fugirt, theils in freier Imitation durchgearbeitet wird, wobei die noch unsichere Hand des Knaben natürlich hervortritt. Man sieht aber, er wurde schon vollgültig als Komponist angesehen. Auch dem Vater widerfuhr eine schmeichelhafte Auszeichnung; man übersetzte seine Violinschule ins Holländische und widmete sie zur Installationsfeier dem Prinzen von Oranien[56]. Der Verleger überbrachte sie Leopold Mozart in Begleitung des Organisten, der Wolfgang einlud, auf der berühmten großen Orgel in Harlem zu spielen, was auch den folgenden Tag geschah.

Endlich reisten sie über Mecheln, wo sie ihren alten Bekannten, den Erzbischof Johann Heinrich Graf von Frankenberg, besuchten, nach Paris, und trafen dort am 10. Mai[57] in einer von Freund Grimm besorgten Wohnung ein. Man fand, wie dieser berichtet, dort sowohl die Tochter als besonders den Sohn ungemein vorgeschritten; allein das Interesse des Publikums, welches mehr dem wunderbaren Phänomen so jugendlicher Virtuosität galt als der ungleich bedeutenderen Entwickelung eines außerordentlichen Genies, scheint doch nicht in gleichem Maße rege gewesen zu sein wie bei ihrem ersten Aufenthalt. Indessen mußten sie wiederholt in Versailles bei Hofe spielen; die Prinzessin von Orleans, spä-

dem Revisionsbericht von Gr. Waldersee befindet sich im Besitze des Herrn Catheliñeau in Paris noch der Titel zu einer Partitur, und alte Orchesterstimmen, denen Mozart Vater und Sohn fremd sind, und welche die bereits bekannten Sätze in anderer Ordnung, doch nicht wesentlich ausgeführter enthalten, daneben dann noch einige weitere Sätze bringen, deren Echtheit der Revisor dahin gestellt sein läßt. Letzteres wohl mehr darum, weil die äußere Gewähr fehlt, als aus inneren Gründen; mir scheint die Umstellung, der Wegfall einiger Stücke der jetzt gedruckten Gestalt und die Beifügung neuer dem Ganzen eine bessere Gestalt zu geben, und die Vermuthung dürfte immerhin geäußert werden, daß jene Stimmen auf eine neue Bearbeitung Mozarts zurückgehen.]

[56] Mozart, Grondig Onderwys in het behandelen der Violin met 4 Konst-Plaaten en een Tafel. Harlem 1766. 4.

[57] [„Ende April" sagt die Schwester, Nott. S. 101.]

tere Herzogin von Condé, rechnete es sich zur Ehre, Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Komposition zu überreichen[58]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der braunschweigische Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[59], den die Lorbeeren des siebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, suchte sie hier auf. „Er ist ein sehr angenehmer schöner freundlicher Herr", schreibt L. Mozart, „und bei seinem Eintritt fragte er mich gleich, ob ich der Verfasser der Violinschule wäre". Er war nämlich nicht bloß ein Mann von Einsicht und feinem Geschmack in der Musik, sondern spielte so gut Violine, „daß ein Musicus von Profession dadurch sein Glück machen könnte"[60]. Über Wolfgang sagte er, daß viele Kapellmeister stürben, ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt schon könnte. In der That bestand er Wettkämpfe mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improvisiren, aus denen er als Sieger oder wenigstens in allen Ehren hervorging. Am 12. Juni komponirte er ein kleines Kyrie für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Saiteninstrumenten (33 K., S. III, 1 Nott.), das zwar knapp und einfach ist, aber in seiner Haltung und Stimmung wie in dem reinen Wohlklang bestimmter auf den späteren Mozart hinweist, als die meisten Kompositionen der Knabenzeit.

Am 9. Juli verließen sie Paris, begaben sich zunächst auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund versammelt waren[61], dann nach Lyon. Hier lernten sie während eines Aufenthaltes von vier Wochen einen Kaufmann Meurikofer kennen, der Wolfgang wiederholt den Spaß machen mußte ein italiänisches Lied mit der Brille auf der Nase zu singen. In Genf, wo sie alles in Unruhe fanden, blieben sie drei Wochen; in Lausanne mußten sie auf Bitten vornehmer Herrschaften, namentlich des Prinzen Ludwig von Württemberg (Bruders des Herzog Karl), der sie ungemein freundschaftlich behandelte, fünf Tage bleiben; von da ging es nach Bern, wo sie acht und nach Zürich, wo sie vierzehn Tage

[58] Nissen hat dasselbe mitgetheilt, S. 114 ff. Vgl. Nott. S. 118.

[59] Winckelmanns Briefe III. S. 95. 98. 104. Vgl. Goethe, Briefe an Fr. v. Stein III. S. 96 f. [N. A. II. S. 211 fg.]

[60] Burney, Reisen III. S. 258.

[61] [Poisot, Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maître. Dijon 1872.]

verweilten[62]. Hier verlebten sie in der Geßnerschen Familie frohe Tage und schieden mit schwerem Herzen. Unter anderen Büchern, welche man ihnen dort als Andenken verehrte, schenkte Salomon Geßner ihnen seine Werke mit folgender Zuschrift:

Nehmen Sie, wertheste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn werden als heute.

Zürich den 3. Weinmonat 1766. Salomo Geßner.

Über Winterthur und Schaffhausen, wo sie vier Tage angenehm zubrachten, reisten sie nach Donaueschingen, wo der Fürst Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg sie schon erwartete und durch seinen Musikdirector Martelli empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal Abends von 5—9 Uhr Musik, wo sie jederzeit etwas Besonderes aufführten; reich beschenkt entließ sie der Fürst, durch den Abschied bis zu Thränen gerührt. In Biberach veranlaßte Graf Fugger von Babenhausen, daß Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann unternahm, der, nur zwei Jahre älter als Wolfgang, durch seine musikalischen Leistungen großes Aufsehen erregte. „Jeder that sein Aeußerstes um dem anderen den Vorzug streitig zu machen und für beide fiel der angestellte Wettstreit sehr rühmlich aus"[63]. Dann gingen sie über Ulm, Günzburg, Dillingen (wo sie vor dem Fürsten spielten) und Augsburg nach München. Am 8. Nov. angelangt, stellten sie sich am folgenden Tage dem Kurfürsten bei Tafel vor. Wolfgang mußte gleich neben ihm auf der Tafel auf ein Thema von einigen Takten, das der Kurfürst ihm vorsang, ein Stück mit Bleistift komponiren, welches er dann im Kabinet zu allgemeinem Erstaunen vorspielte. Ein Unwohlsein, von welchem Wolfgang hier befallen wurde, scheint eine Reise nach Regensburg, zu der sie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

[62] [Daß sie auch in Zürich „Concert" gaben, erwähnt die Allg. Mus. Ztg. 1816 S. 458 (Nott. S. 101); der Vater sagt davon nichts.]

[63] Christmann, Musik. Corresp. 1790 S. 164.

3.

Studien in Salzburg.

Leopold Mozart konnte mit dem Erfolg seiner Reise zufrieden sein; das außerordentliche Talent seiner Kinder hatte allgemeine Bewunderung gefunden[1], Ehrenbezeugungen aller Art waren ihnen in reichem Maße zu Theil geworden, und nachdem er drei Jahre lang mit seiner ganzen Familie auf Reisen gewesen war, brachte er noch einen nicht unbeträchtlichen Gewinn mit heim[2]. Trotz wiederholter, zum Theil schwerer Krankheiten, welche die Kinder unterwegs zu bestehen hatten, kamen sie gesund und wohlbehalten nach Salzburg zurück, und, was nicht weniger sagen wollte, ungeachtet der außerordentlichen Erlebnisse dieser langen Reise brachten sie den kindlichen, einfachen Sinn wieder in das väterliche Haus. Der kleine Orpheus ritt auf dem Stock seines Vaters im Zimmer umher und sprang mitten im Phantasiren vom Klavier auf, um mit seiner Lieblingskatze zu spielen. Dabei verriethen auch allerdings seine Spiele mitunter seinen regsamen Geist. Während der Reise dachte er sich ein eigenes Königreich aus, welches er das Königreich Rücken nannte; es war von Kindern bewohnt, deren König er war, und er war unerschöpflich im Erfinden immer neuer Herrlichkeiten, mit denen er Land und Unterthanen begabte. So klar waren seine Vorstellungen von diesem eingebildeten Reiche, daß ein Bedienter eine Karte entwerfen mußte, für deren Ortschaften er die Namen angab[3]. Ein Lieblingsgedanke, der ihn viel beschäftigte, war es eine Oper zu schreiben, die von lauter jungen Salzburgern ausgeführt werden sollte, deren Verzeichnis er mit seinem Vater entwarf. Auch sein weiches Herz verleugnete sich nie. Unterwegs fing er beim Er-

[1] Bewunderude Berichte geben die Historisch moralischen Belustigungen des Geistes (Hamb. 1765), Stück VII. Aristide ou le Citoyen, XVI[e] discours du 11 Oct. 1766 (Lausanne). Hiller, Wöch. Nachr. 1766 I S. 174.

[2] Wem es Bergnügen macht, der kann aus den verschiedenen Angaben L. Mozarts noch theilweise zusammenrechnen, wieviel er einnahm und verbrauchte. An Pretiosen und Bijouterien hatten die Kinder soviel geschenkt bekommen, daß sie damit hätten einen Handel anlegen können.

[3] So erzählt die Schwester (A. M. Z. II S. 300) [Nott. S. 137].

wachen an zu weinen und gab nach der Ursache befragt zur Antwort, er sehne sich so sehr nach den Freunden in Salzburg, die dann alle aufgezählt wurden. Als er hörte, daß der Sohn Hagenauers, Dominicus, ins Kloster gegangen sei, brach er in Thränen aus, weil er sich einbildete, er würde ihn nun nie wieder zu sehen bekommen. Als man ihn darüber beruhigt hatte, nahm er sich vor gleich nach seiner Heimkehr zu ihm nach St. Peter zu gehen, sich von ihm Fliegen fangen zu lassen und mit ihm Pölzl zu schießen.

Wiederum überraschte der Knabe durch treffende Einfälle, die von Selbstgefühl zeigten. Ein vornehmer Herr in Salzburg, der sich mit ihm unterhielt, war in Verlegenheit wie er ihn anreden sollte, Sie schien ihm zu viel für das kleine Kind, Du zu wenig für den kleinen Künstler; er nahm daher zu dem in solchen Fällen beliebten Wir seine Zuflucht. Als er demnach anfing: „Wir sind in Frankreich und England gewesen — wir haben uns bei Hofe vorstellen lassen — wir haben Ehre eingelegt —“ unterbrach ihn Mozart lebhaft: „Aber ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben“.

Indessen kam der Vater doch nicht ohne Besorgnis zurück. Er kannte die Salzburger Verhältnisse und war nicht gewiß, ob man ihm dort eine Stellung geben würde, die es ihm möglich machte seine Kinder so zu erziehen, wie ihr Talent es verlangte: dies erkannte er als seine erste Pflicht. In diesem Sinne schreibt er kurz vor der Heimkehr an Hagenauer:

Es kömmt darauf an daß ich zu Hause eine Existenz habe, die besonders für meine Kinder zweckgemäß ist. Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es jetzt. Es ist Ihnen bekannt daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eins oder das andere z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit sie verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eisern Pfad (Hemd) und Sie wissen auch selbst, wieviel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, daß wir ganz gern unsere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigstens bringe

ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben.

Denn das verbot ihm doch auch seine Lebensklugheit, ein Pfund in Salzburg zu vergraben, das so vortreffliche Zinsen zu tragen vermochte.

Der ruhige Aufenthalt von beinahe einem Jahr, welchen L. Mozart mit seinen Kindern in Salzburg machte, wurde auf die stetige Ausbildung im Mechanischen und vielleicht noch mehr in der Komposition verwendet. Wie weit diese Studien sich erstreckten, ist nicht genauer anzugeben; der ernste und tüchtige Sinn des Vaters, der wohl einsah, daß das Genie doppelte Arbeit und Anstrengung bei seiner Ausbildung verlangt und leistet, bürgt dafür, daß die Studien des Knaben gründlich und methodisch waren. Im Mozarteum zu Salzburg wird ein Heft mit Übungen im Generalbaß und Kontrapunkt aufbewahrt, das keine Jahreszahl trägt, aber in diese Zeit des ersten Unterrichts fallen muß. Auf die Intervalle und Tonleitern folgt eine lange Reihe kleiner Aufgaben, eine gegebene Melodie meist dreistimmig harmonisch und nach den verschiedenen Gattungen des einfachen Kontrapunktes (nota contra notam; duae, quatuor notae contra notam; cum ligaturis; floridum) auszuführen. Die als Cantus firmus gewählten Choralmelodien sind Fux' Gradus ad Parnassum entnommen, der ohne Zweifel dem Unterricht zu Grunde gelegt wurde[4]. Die Aufgaben, Korrekturen und kurzen Bemerkungen sind meist von der Hand des Vaters, die Ausarbeitung oder auch die Reinschrift der korrigirten Aufgaben hat natürlich Wolfgang geschrieben; dabei hat er sich einmal den Spaß gemacht, die Stimmen als il Sign. d'Alto, il marchese Tenore, il duca Basso zu bezeichnen[5]. Den Erfolg lassen uns die noch vorhandenen Kompositionen aus dieser Zeit schätzen.

Als Komponist wurde der Knabe schon bald nach seiner

[4] Leop. Mozart, der in der theoretischen Litteratur wohl bewandert war, besaß, wie wir zufällig wissen, die lateinische Originalausgabe (Wien 1725).

[5] [Hieher gehört auch ein Blatt von Mozarts Hand im Brit. Museum, von Vincent Novello geschenkt, welcher es 1829 von Mozarts Wittwe erhalten hatte. Dasselbe enthält auf 4 Zeilen einen auf vier verschiedene Arten gesetzten bezifferten Baß zu einer (nicht mitgetheilten) Melodie. Nach Thomae, welchem wir die Mittheilung verdanken (Allg. Mus. Ztg. 1871 S. 483) finden sich diese Zeilen nicht im Gradus ad Parnassum.]

Rückkehr in Anspruch genommen; zum Jahrestage der Konsekration des Erzbischofs (21. Dez. 1766) komponirte er die licenza[6].

Der Erzbischof, welcher an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang bei sich einschließen, ohne daß er jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium komponiren, zu welchem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Komposition, welche Billigung und bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall erhielt.

Das Oratorium (35 K. S. V. 1 mit Wüllners R. B.) welches ohne Zweifel für die Fastenzeit 1767 bestimmt war, ist in Salzburg 1767 gedruckt unter dem Titel:

Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12 V. 30 Du sollst den Herrn, Deinen Gott lieben von ganzem Deinem Herzen, von Deiner ganzen Seel, von Deinem ganzen Gemüth, und aus allen Deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W.[7]

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzart, alt 10 Jahr.

Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Conzertmeistern.

Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist- und -Organisten. —

[6] [Die Beschreibung im Hofdiarium bei Pirkmayr lautet: „letztliche war die licenza in Einem recitatif und ein Aria, So welche Musique darüber der Junge Mozard Wolfgang, Sohn des hiesigen Vice Capelmeisters und bewunderungswürdige Knab von 10 iahr, in dem Instrument Ein Vollkommener Meister, auch erst von Engeland hier ankommen, zu iedermans bewunderung componiert hat". Von den beiden erhaltenen Kompositionen dieser Art (S. I. 3. 4.) wird dies die erste gewesen sein.]

[7] Nach Köchels Vermuthung Joh. Adam Wieland, geb. 1710, seit 1734 Kurat, 1766 Vikar in Gotting und Anthering, 1767 Pfarrer in Friedorfing, gest. 1774. [Mit weit größerer Wahrscheinlichkeit erkennt Hammerle (a. a. O. S. 6. 18) in dem Verfasser Jacob Anton Wimmer, geb. in Mühldorf 1725, gebildet auf dem Gymnasium und der Univ. zu Salzburg, 1744 in das Kloster Seeon aufgenommen, wo er nach abgelegter Profeß den Klosternamen Marianus erhielt und 1742 primizirte; bald nachher als Professor und Präfekt an das Gymn. in Salzburg berufen, 1763—69 Prior von Seeon, nach seinem Rücktritt in Maria Plain bei Salzburg thätig, 1772—80 Lehrer und Seelsorger in Lauterbach; aus letzter Stelle kehrte er ins Kloster zurück und starb 1793. Er war schon früh mit Leopold Mozart bekannt, war in der Musik erfahren und verfaßte für festliche Gelegenheiten in Salzburg vielfach die Texte zu dramatischen Aufführungen. Schon 1742 wird er in einem Verzeichnisse der actores als „Menander Aulicus" bezeichnet. Er war »comicus« der Universität. Vgl. auch Sattler a. a. O. S. 135.]

Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald; Singende:

Ein Lauer und hienach eifriger Christ: Herr Joseph Meisner, —
Der Christen-Geist: Herr Anton Franz Spitzeder, —
Der Welt-Geist: Jungfer Marie Anna Fesemayrin, —
Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin,
Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Marie Anna Braunhoferin.

Nach dem Vorbericht gab die Erwägung, „daß kein gefährlicherer Seelenzustand sey, als die Lauigkeit in dem Geschäfte des Heils" Veranlassung zu der musikalischen Vorstellung, „wodurch man zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen, sondern das Gemüth nützlich zu unterhalten gedachte".

„In dem ersten Theil wird die Gedächtnuß und der Verstand desselben (des lauen Christen) durch den unermüdeten und Liebesvollen Eifer des Christlichen Tugendgeistes unter dem Beystand Göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget; in dem zweyten Theil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Will zur Ergebung bereit gemacht und endlichen dieser in dem dritten Theil von der ihme noch anklebenden Forcht und Wankelmuth vollkommen befreyet und gewonnen".

Die Ausführung in Versen, reichlich mit lateinischen Bibelsprüchen nach damaliger Sitte garnirt, hat ganz den prosaisch-bombastischen Charakter jener Zeit, wie einzelne Anführungen zur Genüge zeigen werden.

Mozarts Originalpartitur[8] hat den von des Vaters Hand geschriebenen Titel: Oratorium di Wolfgango Mozart composto nel mese di Marzo 1766. Da sie damals noch in den Niederlanden waren, ist wohl ein Irrthum anzunehmen. Die Jahreszahl 1766 wird dadurch bestätigt, daß Wolfgang auf dem Textbuch „alt 10 Jahr" heißt: er wird sich also wohl gleich nach seiner Rückkehr in den letzten Wochen des Jahres 1766 an die Arbeit gemacht haben. Die Aufführung fand am 11. März 1767 bei Hofe statt; am 2. April wurde das Oratorium wiederholt[9]

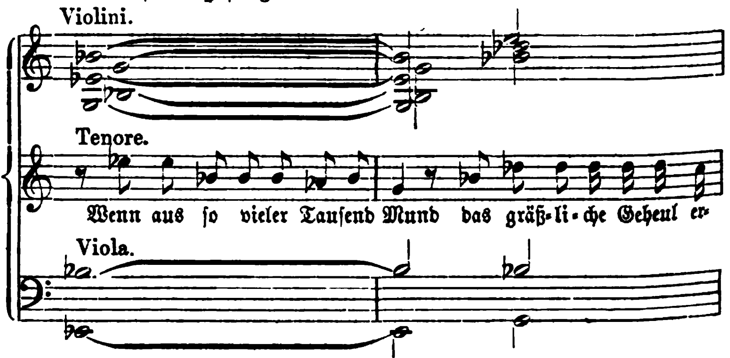
[8] Das Autograph wurde in der Royal Library in Windsor aufgefunden von F. Pohl, der über das Werk berichtet A. M. Z. 1865 S. 225 ff.

[9] [In dem Protocollum praefecturae Gymnasii Universitatis Salzburgensis heißt es: »1767, 12. Martii, Jovis: Vacatio. (Post prandium.) Hora media 7 in Aula Oratorium fuit decantatum a. D. Wolfgango Mozart adulescentulo 10 annorum in modulos musicos egregie redactum«. Und ferner: »1767, 2. Aprilis, Jovis. Vacatio. Musica primi Oratorii in Aula repetita«. Hammerle a. a. O. S. 5. 6. — Die Vergleichung mit S. 56 o. macht wahrscheinlich, daß auch die Komposition in den März 1767 fällt, und daß die Zahl 1766 auf der Partitur verschrieben ist.]

Die Partitur, welche 208 Seiten füllt, trägt in der unsicheren, mit ausgewischten Tintenflecken reichlich verzierten Notenschrift, in mancherlei Ungenauigkeiten der Notirung und Bezeichnung, sowie in dem mühsam in salzburgischer Orthographie gekritzelten Text der Arien — denn den langen Recitativen hat eine andere feste Hand[10] die Worte untergelegt — die unverkennbaren Züge der Knabenarbeit, aber auch nur in diesen Äußerlichkeiten; in der Musik selbst zeigt sich davon keine Spur. Das Ganze hat den Zuschnitt und Stil der italiänischen Oratorien, deren Formen hier mit vollkommener Sicherheit gehandhabt sind. Die Einleitung bildet eine Sinfonia in einem zweitheiligen Allegrosatz, der zwar knapp gehalten ist, und keine eigentliche thematische Verarbeitung aufweist, aber bestimmt und wohl gegliedert ist. Der Dialog ist durch ein Secco-Recitativ wiedergegeben, welches durchgehends richtige Deklamation und in einzelnen Zügen einen feinen Sinn für wahren treffenden Ausdruck zeigt, der bezeichnender für das selbständige Auffassungsvermögen ist als selbst die allerdings staunenswerthe formale Geschicklichkeit. Mitunter tritt bei gehobener Stimmung begleitetes Recitativ ein und hier macht sich ein Streben nach Charakteristik, die freilich meistens vom Wortausdruck ausgeht, geltend, welche sehr drastische Mittel nicht verschmäht. So haben nach den Versen

> und der verkehrte Will' sich bald ergeben,
> wenn ihnen sichtbar sollte vor ihren Augen schweben
> das Pein- und Schreckenbild des offnen Höllengrund

die folgenden, nachdem sie schon als Secco-Recitativ hingeschrieben waren, den stark gesteigerten Ausdruck bekommen



[10] [Jedenfalls die des Vaters, der vermuthlich auch an der Instrumentation, den Überschriften u. s. w. manches ergänzt hat.]



Den musikalischen Haupttheil bilden natürlich die Arien, drei für Tenor und vier für Sopran. Sie sind alle in der üblichen Form eines ausgeführten, nach einem kurzen Mittelsatz wiederholten Satzes, mit langen Ritornells, der Ausdehnung wie dem Charakter nach, in der ebenfalls allgemein gewordenen Abwechslung, verschieden. Kaum irgendwo wird man die unerfahrene

Hand des Schülers gewahr, überall tritt völlige Sicherheit in der Form und in der Wirkung hervor; man sieht, er hat mit Nutzen gehört. Tritt das Werk in die Reihe der meisten ähnlichen jener Zeit ohne gegen dieselben abzufallen, so zeichnet es sich auch vor ihnen nicht durch Originalität aus. Es giebt die im allgemeinen üblich gewordene italiänische Weise wieder, wiewohl im einzelnen eine gewisse sentimentale Färbung des Ausdrucks hervortritt, die schon der deutsche Text hervorrief, wie sie ähnlich besonders bei Graun bemerklich ist. Die Melodien sind einfach und wohlgebildet, und zeigen hie und da schon reinere und edlere Contouren, feineren Ausdruck tieferer Empfindung, wie in der zweiten Sopranarie die Stelle „du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben", die nachher im Recitativ mit guter Wirkung benutzt ist. Bei den im Ganzen mäßigen Koloraturen hat der Vater meistens nachgeholfen. Entschieden über das Niveau der übrigen erhebt sich die dritte Tenorarie:

Manches Uebel will zuweilen,
Eh' dies kann der Balsam heilen,
Erstlich Messer, Scheer und Glut:
Jener Ruff, der dich erweckte,
Jene Stimme, die dich schreckte,
War dir nöthig, war dir gut.

Diese wenig begeisternden Worte haben zu einem Musikstück Veranlassung gegeben, das durch den gleichmäßig festgehaltenen Ausdruck einer weichen innigen Stimmung in schön geführter Melodie, welche durch gewählte Harmonie und wirksame Instrumentation gehoben wird, ein trefflich abgerundetes Ganze bietet, das ganz unverkennbar die Spuren des späteren, eigentlichen Mozart verräth. Auch muß diese Arie ihm selbst besonders gelungen erschienen sein, denn er hat sie, wie wir sehen werden, für seine erste Oper verwendet. Den Schluß des Oratoriums macht ein Terzett zwischen zwei Sopranen und Tenor, gefällig und mit leichter imitatorischer Bewegung der Stimmeu. Das Orchester ist das damals gewöhnliche, außer den Saiteninstrumenten Fagotts, die selten selbständig auftreten, zwei Hörner, zwei Oboen, die einmal durch zwei Flöten vertreten werden. Sie sind nach damals üblicher Weise geschickt verwendet ohne Anspruch auf Virtuosität; nur die zweite Tenorarie ist von einer obligaten Altposaune begleitet, was durch eine Hinweisung im

Text auf die Donnerworte, welche in die Seele dringen und Rechenschaft fordern, motivirt ist[11].

Für die Fastenzeit war auch offenbar eine kleinere zweistimmige Kantate bestimmt, welche den einfachen Titel Grab-Musik 1767 trägt (42 K. S. IV. 1). Es ist ein Gespräch zwischen der Seele und einem Engel, und der Text klingt ganz nach einem Salzburger Lokalpoeten. Die Seele ist einer Baßstimme zugetheilt, welche in dem Oratorium nicht beschäftigt war. Die Kantate beginnt ohne weitere Einleitung mit einem Recitativ der Seele

> Wo bin ich? bittrer Schmerz!
> ach jener Sitz der Liebe,
> mein Ruh, mein Trost, das Ziel all meiner Triebe,
> und meines Jesu göttlichs Herz
> das reget sich nicht mehr
> und ist vom Blut und Leben leer.
>
> Was für ein herbes Eisen
> konnt dieses süßeste und allerliebste Herz zerreißen?

worauf die Arie folgt

> Felsen, spaltet euren Rachen,
> trauert durch ein kläglichs Krachen,
> Sterne, Mond und Sonne flieht,
> traur, Natur, ich traure mit.
> Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
> schlaget über dem zusammen,
> der durch die verruchte That
> dieses Herz verwundet hat.

Hier hat sich Wolfgang ergangen dem lärmenden Pathos des Textes einen im Detail malenden Ausdruck in der Singstimme wie im Orchester zu geben, mit all' den Mitteln, durch welche eine Bravourarie für den Baß damals ausgestattet wurde, die mit großem Geschick gehandhabt sind. Es läßt sich nicht bezweifeln, daß diese Arie damals großen Effekt gemacht haben wird, wiewohl jetzt die Geschmacklosigkeit vorwiegt. Im Gegensatz dazu hat die darauf folgende Sopranarie des Engels, welche mit der Mahnung schließt:

[11] Auch in Leop. Mozarts lauretanischer Litanei in Es-dur ist das Agnus ein Solo mit obligater Altposaune.







einen weichen, nicht unangenehm sentimentalen Gefühlsausdruck, der im Schlußduett dem Text gemäß mehr beruhigt ist. Doch kommen auch hier Spielereien vor:



welche damals, weil sie der entsprechende Ausdruck einer nicht einfach natürlichen Empfindung waren, in der Musik wie in der Poesie als vollgültig hingenommen wurden.

Für eine spätere Aufführung, wahrscheinlich vor 1775, fügte Mozart einen durch ein kleines Recitativ eingeleiteten Schlußchor hinzu, der durchgängig homophon gehalten, einfach und wohlklingend dem Ganzen einen passenden Abschluß giebt. Eine kleine Arie (146 K., S. IV. 10.) „Kommet her, ihr frechen Sünder, seht den Heyland aller Welt", einfach und nicht bedeutend, der Handschrift nach aus dem Anfang der siebziger Jahre, hat in einer Abschrift von Mozarts Hand die Überschrift Aria di passione D. N. Jesu Christi, war also für eine Aufführung in den Fasten bestimmt.

Nicht lange nachdem Wolfgang aus Paris zurückgekehrt war, besuchte er das Kloster Seeon, mit dessen Geistlichen ein freundschaftlicher Verkehr bestand. Als der Prälat über Tisch sein Bedauern aussprach, daß es an Offertorien für das Benedictusfest fehle, nahm Wolfgang den ersten freien Augenblick wahr, verließ den Speisesaal und schrieb, auf die Fensterbrüstung zur rechten Seite der Thür gegenüber gelehnt, das Offertorium Scande coeli limina (34 K., S. III. 17.) nieder. Es beginnt mit einem sehr anmuthigen Sopransolo, dessen sanft hinfließende Melodie durch die bewegte Begleitung der Geigen getragen wird;

dann folgt ein lebhafter Chor mit Pauken und Trompeten, dessen imitatorische Stimmführung etwas an die Schule erinnert, und keinen ganz freien Fluß hat.

Unter den Geistlichen war ein Herr v. Haasy, im Kloster Pater Johannes genannt, dem Wolfgang sehr zugethan war. Sobald er ins Kloster kam, sprang er auf seinen Freund zu, kletterte an ihm hinauf, streichelte ihm die Wangen und sang dazu



Diese Scene erregte große Heiterkeit, und er wurde damit und mit seiner Melodie weidlich geneckt. Als das Namensfest des Paters Johannes kam, schickte ihm Wolfgang zum Angebinde ein Offertorium (72 K., S. III. 18). Es beginnt in freudiger Regsamkeit mit den Worten (Ev. Matth. 11, 11) Inter natos mulierum non surrexit maior; dann fällt mit den Worten Ioanne Baptista die obige Melodie wie ein Festgruß an den Freund ein. Auch abgesehen von diesem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemüths ist das Offertorium, das jedenfalls in frühe Knabenjahre gehört, ein schönes Musikstück. Den mit natürlich freier Bewegung der Stimmen lebhaft ausgeführten Satz, durch welchen die schmeichelnde Melodie sich hindurchzieht, unterbricht zweimal mit den Worten (Ev. Joh. 1, 29) Ecce agnus dei, qui tollit peccata mundi eine einfache, ernst und ruhig gehaltene Stelle, die sich sehr schön heraushebt. Durch das Alleluja, womit der Satz endigt, klingt auch zum Schluß wieder der freundliche Gruß hindurch[11].

Wolfgang wurde im Frühjahr 1767 in seiner Vaterstadt noch einmal als Komponist in Anspruch genommen. Der allgemeinen, besonders durch die Jesuiten gepflegten Sitte zufolge fanden bei der Universität regelmäßig am Schlusse des Schuljahrs, Ende August oder Anfang September, mitunter auch bei anderen feierlichen Veranlassungen, dramatische Aufführungen durch die Stu-

[11] Diese Traditionen von Seeon berichtet auf die Gewähr des Hofkapellorganisten Max Keller in Altötting Prof. Schafhäutl in der Vorrede des von ihm (München, Aibl 1851) herausgegebenen Offertoriums. [Wurzbach versetzt dieses Werk, wohl auf Grund der Vermuthung Köchels, ins J. 1769. Mozartbuch S. 17.]

direnden statt. Neben einer kleineren 1657 eingerichteten Bühne wurde im Jahre 1661 für die jährlichen Vorstellungen ein großes Theater erbaut mit zwölf Dekorationen, welche allgemein bewundert wurden[12]. In der Regel wurde ein lateinisches Schauspiel, dessen Verfasser (comicus) der Professor der Poesie oder ein anderer Geistlicher war, von „den benediktinischen Musen", d. h. Studirenden verschiedener Klassen aufgeführt. Der Gegenstand war der biblischen, alten oder neueren Geschichte, selten der heidnischen Mythologie entnommen und pflegte eine bestimmte moralische Lehre vernehmlich auszudrücken[13]. Nach alter Sitte wurden mit der tragoedia oder comoedia, wie es auch beim italiänischen gesprochenen Drama einst üblich war, musikalische Aufführungen in Verbindung gesetzt, so daß eine kürzere lateinische Oper von verwandter Tendenz mit einem Theil als Prologus dem eigentlichen Stück voranging, während die folgenden Akte oder Scenen (als Chorus bezeichnet) zwischen die Akte des Drama eingelegt wurden; ganz wie bei der opera seria die Intermezzi oder Ballets zwischen die Akte geschoben wurden. Die Komposition übernahmen Mitglieder der Kapelle; noch vorhandene Textbücher nennen Birchthaller v. Greifenthal, Eberlin, Adlgasser, Meißner, Mich. Haydn, Leop. Mozart als Komponisten. Bei der Aufführung halfen auch die Sänger der Kapelle aus, indem sie schwierigere Partien übernahmen.

Am 13. Mai 1767 wurde von der Syntax, d. h. von den Schülern der zweitobersten Klasse der Humanitätsstudien, die Tragödie Clementia Croesi aufgeführt. Diesmal war als musikalische Beilage Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis beigegeben, welche von Wolfgang komponirt wurde, der im gedruckten Textbuch angekündigt wird: auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri. (38 K., S. V. 2 mit Gr. Waldersee's R. B.) Im Anschlusse an die Aufführung produzirte sich Wolfgang bis in die Nacht zur Bewunderung der Zuhörer auf dem Klavier[14].

[12] Hist. univ. Salisb. p. 110 f.

[13] Ein Verzeichnis der von 1621 bis 1727 aufgeführten Stücke giebt die Hist. univ. Salisb. p. 112 ff. [Vgl. dazu Hammerle a. a. O. S. 2. 12. 17. 59 fg.]

[14] [Protoc. Pr. Gymn. Univ. Salzb.: »13 May 1767 Mercur. Mane Scholae ob Phlebotomiam breves. Post prandium Comoedia Syntaxistarum

Das Personenverzeichnis lautet:

Oebalus, Lacedaemoniorum rex (Tenor)	Ornatiss. ac doctiss. D. Matthias Stadler Theolog. Moral. et Iurium Auditor
Melia, Oebali filia (Sopran)	Felix Fuchs, ex Capella in Grammatica
Hyacinthus, Oebali filius (Sopran)	Christianus Enzinger, ex Capella in Rudiment
Apollo, ab Oebalo hospitio exceptus (Alt)	Joannes Ernst, ex Capella
Zephyrus, Hyacinthij intimus (Alt)	Josephus Vonterthon, ex Syntaxi
Sacrificulus Apollinis I mus	Josef Bruendl, ex Poesi
II mus	Jacobus Moser, ex Syntaxi.

Die alte Sage ist in diesem Gedicht mit einiger Freiheit ziemlich nach der Weise einer italiänischen Oper zugerichtet; zu Nutz und Frommen der studirenden Jugend ist Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, Hyacinthus eine wenig motivirte Nebenperson geworden; auch schließt das Stück mit einer standesmäßigen Vermählung. Von einer eigentlich dramatischen Handlung ist nicht eben die Rede, es werden einzelne Situationen herbeigeführt, die zu langen Arien und Duetts Veranlassung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Diesem hat sich auch der lateinische Text anbequemen müssen, der den Dialog in jambischen Senaren, die Chöre und Arien in freien gereimten Versen giebt. Er ist nicht inkorrekt, aber recht geschmacklos, und im einzelnen ganz den italiänischen Operntexten nachgebildet.

Nach einer kurzen Ouverture in zwei Theilen von einfacher aber bestimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Recitativ zwischen Hyacinthus und Zephyrus, der seine Liebe zu Melia und seine Eifersucht auf Apollo verräth; Oebalus und Melia erscheinen, um Apollo ein Opfer zu bringen, welcher in einem Chorgesang angerufen wird

> Numen o Latonium
> audi vota supplicum,
> qui ter digno te honore
> certant sancte colere.
> Nos benigno tu favore
> subditos prosequere.

optime ab Ex. D. P. Professore (derselbe war P. Rufinus Wibl vom Kloster Seeon) composita, et ex voto ab illius Discipulis producta, quod quidem summo mihi solatio fuit. Gratulor Ex. D. P. Prof. applausum publicum. Musica quoque a D. Wolfgango Mozart undecenni Adulescentulo composita omnibus placuit, qui quidem ad noctem nobis artis suae musicae in clavicembalo insignia specimina dedit. Hammerle S. 7.]

Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerstört alles, und den bestürzten Oebalus sucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer so ernsthaft meinten

Saepe terrent numina,
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.

Nun erscheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man sich gegenseitig die erlesensten Artigkeiten gesagt hat, dankt Apollo in einer Arie. Hierauf folgen die beiden ersten Akte der Tragödie. Dann meldet Oebalus seiner Tochter, daß Apollo sie zur Gemahlin begehre; sie willigt freudig ein und spricht ihr Entzücken in einer passagenreichen Arie aus

Laetari, iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum hymen optimus
taedis et floribus
grata, beata
connubia iungit et gaudia dat?

Allein nun tritt Zephyrus mit der Meldung auf, Hyacinthus sei vom Apollo erschlagen. Melia erklärt darauf, sie könne ihn nicht heirathen, Oebalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnung aus, welche er hieraus für sich schöpft. Da kommt Apollo, kennzeichnet ihn als den Mörder des Hyacinthus und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch diese neue Gewaltthat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weist sie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über seine Liebe und ihre Härte klagt. Nun folgt der dritte und vierte Akt der Tragödie. Darauf wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet sterbend in einem begleiteten Recitativ, daß Zephyrus sein Mörder sei, worauf Oebalus Gelegenheit findet in einer Arie gebührend zu wüthen. Als ihm nun Melia berichtet, daß Hyacinthus getödtet und Apollo von ihr verbannt worden sei, wird sie eines Besseren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlassung giebt.

Apollo aber erscheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, versichert Oebalus und Melia, die um Verzeihung flehen, seiner Huld und vermählt sich Melia. In einem Schlußterzett sprechen sie dann ihre allseitige Zufriedenheit aus.

Im ganzen zeigt die Komposition die gleiche Sicherheit in der Form, in mancher Hinsicht wohl einen Fortschritt. Die Musikstücke — in der hergebrachten Arienform — sind meist breiter angelegt und durchgeführt; in der Behandlung der Stimmen ist eine größere Selbständigkeit bemerkbar und es zeigen sich die Ansätze imitatorischer Schreibweise, z. B. in dem Duett zwischen Melia und Oebalus, und zu dem ersten Chor, der in den Singstimmen harmonisch gehalten ist, haben die Geigen eine imitirende Begleitungsfigur. Fehler, welche Wolfgang hie und da im Schreiben des Textes macht, zeigen, daß er im Lateinischen damals noch nicht ganz sicher war. Aus einem kleinen Billet vom Jahre 1769 sieht man, daß er um die Zeit eifrig damit beschäftigt war. Es lautet wörtlich:

Freundin!

Ich bitte um verzeihung, daß ich mir die freyheit nehme, ihnen mit etlichen zeilen zu plagen; aber weil sie gestern sagten, sie können alle sachen verstehen, ich mag ihnen lateinisch herschreiben was ich will, so hat mich der vorwiz überwunden, ihnen allerhand lateinische worte zeilen herzuschreiben, haben sie die gütte für mich, daß wenn sie selbige worte aufgeleset, so schicken sie durch ein Hagenauermensch die antwort zu mir, dan unser mandel kann nicht warten. (aber sie müsen mir auch mit einem brief antworten.)

Cuperem scire, de qua causa, à quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo aestimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci. Wolfgang Mozart.

Wenn ihm auch der Text übersetzt und erklärt werden konnte, so ist es doch begreiflich, daß ihm die Sprache einigen Zwang auflegte. Jedenfalls ist es ein gutes Zeugnis für die natürliche musikalische Auffassung des Knaben, wenn die Kompositionen jener deutschen geistlichen Texte mehr sprechende Züge ausdrucksvoller Charakteristik zeigen, als dies Prunkstück der Schulrhetorik, und die Aufgabe ein glänzendes Musikstück zu liefern, ihren Einfluß nicht verläugnet, denn die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos. Zwar was uns jetzt so erscheint, besonders die langen Passagen, der Zuschnitt der pompösen oder galanten Melodien, hat wahrscheinlich damals am meisten Beifall gefunden,

und die freilich staunenswerthe Fertigkeit in der Behandlung mag derzeit vielen als originale Produktionskraft gegolten haben, die wir gerade hierin nicht finden können. Ganz fehlen Beweise derselben indessen nicht, und zwar zeigt sich eigenthümliches Talent an den Stellen, wo der jugendliche Künstler eine einfache Empfindung, die ihn unmittelbar berührte, auszusprechen hatte. So ist gleich im ersten Chor ein kleines Solo (G dur 3/4), welches in seiner ausdrucksvollen Einfachheit fast an ähnliche Sachen bei Gluck erinnert. Dann findet sich in dem Duett zwischen Melia und Oebalus eine lange, gutgeführte Cantilene, welche durchaus nicht ohne Schönheit und Ausdruck ist und auch durch eine eigenthümliche Instrumentation gehoben wird. Die erste Violine, gedämpft, führt die Melodie, zweite Violine und Baß begleiten pizzicato, 2 Bratschen coll' arco, zu denen noch 2 Hörner treten, was aus der sonst sehr einfachen Orchesterbegleitung — außer dem Streichquartett sind zwei Oboen und zwei Hörner angewendet — schon sehr bedeutend hervortritt. Am meisten dramatischer Charakter spricht sich in dem Duett zwischen Melia und Apollo aus, dem einzigen Musikstück, in welchem eine bewegte Situation und kontrastirende Stimmungen zur Darstellung kommen. Das hat denn auch auf die Komposition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatische Lebendigkeit ist. Die Recitative zeichnen sich nicht, wie in den geistlichen Musiken, durch charakteristischen Ausdruck aus; sie sind fließend und gewandt, aber ganz in der gewöhnlichen Weise des Seccorecitativs der italiänischen Opern behandelt. Das beruhte wohl auch mit auf der Einsicht oder dem Gefühl, daß der Dialog einer Oper nicht den accentuirten Ausdruck des Gefühls vertrage wie die gesteigerte lyrische Betrachtung der Kantate.

Es ist ein staunenswerther Beweis von Produktivität und stetiger Arbeitskraft, daß der Knabe vom Dezember bis zum Mai[15] drei Werke von Umfang und Bedeutung vollendete und zur Aufführung brachte — das Tagewerk eines reifen Mannes, dem man alle Achtung schuldig wäre. Im Sommer 1767 hören wir nicht von einer gleich angestrengten Thätigkeit. Zur Vorbereitung auf eine Reise nach Wien komponirte er für sich vier Klavierkonzerte (37, 39—41 K., S. XVI. 1—4) in F (April), B (Juni), D

[15] [Oder vielmehr in noch kürzerer Zeit, s. o. Anm. 9.]

und G dur (Juli), mit Begleitung des damals üblichen Orchesters; einmal sind Trompeten dabei. Die Form ist die gewöhnliche von drei Sätzen, der Symphonie entsprechend. Auch diese Kompositionen erheben sich nicht über das gewöhnliche Niveau und bieten weder von Seiten der Erfindung noch der Technik ein besonderes Interesse. Bemerkenswerth ist, daß auch bei diesen Werken, die doch als Paradestücke dienen sollten, durchaus kein knabenhaftes Vergnügen an künstlichen und absonderlichen Einzelheiten bemerkbar wird, wohl aber tritt das gesangreiche Melodiespielen, wie das Bestreben das Orchester zu einem Totaleffekt mit der Solostimme zu verschmelzen, in seinen ersten Ansätzen schon hier bedeutsam hervor[16].

4.

Die erste Oper in Wien.

Die gegen Ende des Jahrs 1767 bevorstehende Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlassung, daß L. Mozart am 11. September dieses Jahres mit seiner ganzen Familie nach Wien reiste: er durfte hoffen unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publikum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe[1].

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten, wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die schöne und allgemein beliebte Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie am 15. Oktober, dem Namenstage der Kaiserin, starb; natürlich wurde es dadurch auch unmöglich, in vornehmen Familien sich hören zu lassen. Sie wollten wieder abreisen; aber „man ließ sie

[16] [Vgl. über diese ersten Konzerte Gr. Waldersee, A. M. Z. 1878 S. 401 fg.]

[1] Auch für diese Reise sind die Auszüge aus L. Mozarts Briefen bei Nissen so ziemlich unsere einzige Quelle. [Dieselbe wird nur in einzelnen Daten durch die kurzen Nachrichten der Schwester (Notteb. S. 101 fg.) ergänzt.]

nicht fortreisen, weil man nicht sicher war, ob der Kaiser sie nicht rufen ließ". Schon in Paris, wo das Inokuliren der Blattern Modesache geworden, seitdem der Herzog von Orleans 1756 mit seinen Kindern den Anfang gemacht hatte, wollte man L. Mozart bereden seinem Buben „die Blattern einpfropfen" zu lassen. „Ich aber", schrieb er (22. Febr. 1764), „will alles der Gnade Gottes überlassen. Es hängt Alles von seiner göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten oder zu sich nehmen will". Jetzt flüchtete er vor den immer mehr um sich greifenden Blattern Ende Oktober mit seinen Kindern nach Olmütz. Allein beide, zuerst Wolfgang, dann Marianne, wurden hier von denselben ergriffen. Graf Leopold Anton von Podstatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war) erbot sich gegen den bekümmerten Vater, die ganze Familie bei sich aufzunehmen, weil er — ein seltener Fall — diese Krankheit nicht fürchtete. In der Domdechantei, unter sorgsamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überstanden die Kinder glücklich die Blattern, die so heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. „Sie sehen schon", schreibt L. Mozart, „daß mein Leibspruch wahr ist in te domine speravi, non confundar in aeternum. Ich überlasse Ihnen zu betrachten wie wunderlich wir durch unser Schicksal nach Olmütz gezogen worden sind, und wie außerordentlich es ist, daß Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen sollte. Ich will nicht melden mit was für Güte, Gnade und Überfluß wir in Allen bedient sind; sondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben möchte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in solchen Umständen ist, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menschenliebe in ihre Wohnung aufnehmen würden. Diese That wird dem Grafen in der Lebensgeschichte unseres Kleinen, die ich seiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt sich auf eine gewisse Art eine neue Zeitrechnung seines Lebens an". Er suchte auch dahin zu wirken, daß der Erzbischof dem Grafen „wo nicht seinen Dank, doch wenigstens sein Wohlgefallen" bezeigen möchte. Da Wolfgang noch mehrere Wochen nach der Genesung seine Augen schonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbischöfliche Kaplan Hay, später Bischof von Königgrätz

(ein Bruder der Frau von Sonnenfels[2]), der die Familie täglich besuchte, ihn mit Kartenkunststücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geschick ihm ablernte. Mit eben so großer Lebhaftigkeit wurde in dieser Mußezeit die Gelegenheit benutzt um Fechten zu lernen, wie denn Mozart für körperliche Übungen auch in späteren Jahren Neigung hatte[3]. Nach der Genesung komponirte er für das Töchterl des Leibmedicus Wolf, der ihn behandelte, eine Arie, woran ihn der Vater später erinnerte (28. Mai 1778).

Die Rückreise wurde am 23. Dezember angetreten; sie hielten sich auf derselben in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden sie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbischofs von Salzburg, der sie schon auf der Heimreise zu einem Konzert hatte veranlassen wollen, die beste Aufnahme und der gesammte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „sonderbare Achtung".

In Wien aber, wo sie den 10. Januar 1768 wieder eintrafen, fanden sie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten sie jetzt Zutritt, ehe sie nur selbst daran dachten. Die Kaiserin Maria Theresia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, welche die früher von ihr bewunderten Kinder ausgestanden hatten, als sie (am 19. Januar) die Familie zu sich bescheiden ließ. Der Kaiser selbst kam in das Vorzimmer und führte sie zu seiner Mutter, bei welcher sie außer dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen und den Erzherzoginnen niemand antrafen. Zwei Stunden mußten sie in diesem Familienkreise verweilen[4]. Die Kaiserin, als eine Frau von mütterlichem Herzen, unterhielt sich auf das Vertraulichste mit der Frau Mozart, ließ sich von ihr in allem Detail von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reisen erzählen, drückte ihr theilnehmend die Hände und streichelte ihr die Wangen, während der Kaiser mit Wolfgang und dem Vater sich über Musik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl sehr oft die Röthe ins Gesicht trieb". Diese außerordentliche Leutseligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotischen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde sie nicht.

[2] G. Forster, Schriften VII S. 270.

[3] A. M. Z. II S. 301.

[4] [Nach Angabe Mariannens haben die Kinder bei dieser Gelegenheit auch gespielt; der Vater erwähnt davon nichts.]

Die Kaiserin beschenkte sie mit einer schönen Medaille von geringem Werth; da sie seit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Komödie mehr besuchte und auch keine Musik bei sich hielt, so konnte eine Aufforderung, bei Hofe zu spielen, nur vom Kaiser ausgehen. Allein Joseph zeigte sich wenig geneigt gegen Künstler eine Freigebigkeit zu beweisen, die man früher von fürstlicher Gnade und fürstlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch seine Sparsamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beispiel des Hofes und vermied es einen verschwenderischen Glanz an den Tag zu legen, weil man sich dem Kaiser dadurch gefällig machte. Während des Faschings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten sich; allein während früher die vornehmen Familien sich in glänzenden Gesellschaften überboten, bei denen fast regelmäßig sich auch ausgezeichnete Virtuosen produzirten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf allgemeine Unkosten gegeben. Mozart deutet an, daß bei dieser Einrichtung der Hof noch seinen Vortheil hatte, indem er alle Tänze, Redouten, Bälle und Spektakel verpachtete und so den Nutzen mit den Pächtern theilte. Unter solchen Umständen half es Mozart nicht gar viel, daß er bei den angesehensten Männern und einflußreichsten Musikfreunden gut empfohlen war, dem Oberst-Stallmeister Graf v. Dietrichstein, der alles beim Kaiser galt, dem Fräulein Josepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiserin war", dem Leibarzt L'Augier[5], einem vielgereisten Mann von umfassenden Kenntnissen, namentlich von großer Geschicklichkeit und feinem Urtheil in der Musik, dessen Haus der Sammelplatz der gelehrten und gebildeten Welt war. Zu seinen Gönnern durfte er auch den Herzog Joh. Carl von Braganza zählen, einen hervorragenden Mann, der beim Erdbeben von Lissabon und als Volontair im österreichischen Heer Muth und Charakter bewährt[6], auf wiederholten Reisen mannigfache Kenntnisse und freisinnige Ansichten erworben hatte[7], außerdem ein vorzüglicher Gesellschafter und gründlicher Kenner der Musik war[8]. Gluck widmete ihm seine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedikation, er suche in ihm nicht sowohl

[5] Burney, Reise II S. 183 ff. Dutens, Mém. I p. 353 f.
[6] Garat, Mém. sur Suard II p. 218 ff. Dutens, Mém. I p. 347 f.
[7] Zimmermann, Briefe S. 96.
[8] Burney, Reise II S. 189.

einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geschmackvoller Kenner der Kunst und frei von Vorurtheilen sei. Gunst und Theilnahme fanden sie auch beim Fürsten Kaunitz, einem feinen Kenner; aber bei seiner bis zum Lächerlichen getriebenen Ängstlichkeit für seine Gesundheit gestattete er Wolfgang keinen Zutritt, so lange in dessen Gesicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen rothen Flecken sichtbar waren. Bei dem Fürsten Gallitzin, dem russischen Botschafter, fand nach Erzählung der Schwester (S. 103) und des Vaters (Nissen S. 134) der Kinder wegen im März eine „große Akademie" statt.

Überhaupt aber war das Publikum in Wien damals nicht eben für die Kunst empfänglich. L. Mozart giebt von demselben folgende Charakteristik:

> Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurstlichen Zote oder einfältigen Spaßes mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernsthaftesten Scene, bei der rührendsten und schönsten Action und bei den sinnreichsten Redensarten mit einer Dame so laut schwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verstehen.

Vergegenwärtigt man sich, welche Anstrengungen damals Sonnenfels und die Gleichgesinnten machten, um den Erbärmlichkeiten der Hanswurstiaden ein Ende zu machen[9], so wird man diese Charakterzüge nicht übertrieben finden. Und doch hat er das Hauptvergnügen der damaligen Wiener, die barbarischen Thierhetzen, nicht einmal erwähnt. So begreift man, daß das Publikum, welches früher für die Virtuosität eines Wunderkindes schwärmte, für die Entwickelung des Künstlers in demselben wenig Interesse hatte. Zu dieser passiven Gleichgültigkeit des Publikums gesellte sich der aktive Brod- und Handwerksneid der unzähligen Musiker, welche ebenfalls die staunenswerthen Produktionen des Wunderkindes mit ganz anderen Empfindungen

[9] Man vgl. Gervinus, Gesch. der poet. National-Litteratur IV S. 384 ff. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst II S. 191 ff. und sehe z. B. wie sich Sonnenfels (ges. Schr. V S. 157 f. 191 f. oder in einem Briefe an Klotz I S. 2 ff.) in demselben Jahre 1768 äußert.

betrachtet hatten, als ihnen jetzt die fortgeschrittenen Leistungen des herangewachsenen Knaben erregten, der sich als ebenbürtiger Rival in ihre Reihe stellte. Der Vater erzählt davon:

Ich erfuhr, daß alle Klavieristen und Komponisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da er krank ist, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerls einzusehen sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den so vielen Fällen, wo sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen könnten, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu spielen gebe, die er schon kenne; daß es lächerlich sei zu glauben, er componire. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört hat kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leuten habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositeurs und Clavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Allein eine einzelne Genugthuung der Art konnte gegen die im Stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf eine Oper zu komponiren und bemerkte dabei, er würde ihn gern selbst am Klavier dieselbe dirigiren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Sohn und Vater auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte, daß das Schicksal einer Oper haupt-

sächlich von den Darstellern abhängt, verstand es die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls durch die Jugend des Komponisten eine ungewöhnliche Theilnahme des Publikums zu erwarten hatte, so daß sie ihrerseits in Affligio drangen, dem jungen Komponisten eine Oper zu übertragen. In der That erklärte er sich bereit und schloß einen Kontrakt ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Dukaten zu honoriren.

Die für die opera seria engagirten Sänger und Sängerinnen waren nicht sehr ausgezeichnet. Schon am 29. Sept. 1767 berichtete L. Mozart, die Oper von Hasse (Partenope) sei schön, aber die singenden Personen, NB. für eine solche Festivität, gar nichts Besonderes, Tibaldi als Tenorist, Rauzzini von München, der beste Kastrat, Prima Donna Elisabeth Deiberin (Teyber) eines wienerischen Hofviolinisten Tochter, Schülerin der Tesi und Hasse's. Auch Gluck hatte seine Alceste denselben nicht anvertrauen mögen. Alceste wurde in Wien am 16. Dezember 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufsehen als Alceste, den Admet aber sang Tibaldi. Mozarts waren damals noch in Olmütz, allein sie hatten auch nach ihrer Zurückkunft Gelegenheit „die traurige Gluck'sche Alceste", wie L. Mozart sie nennt[10], zu hören. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Wolfgang, im Begriff seine erste Oper zu schreiben, Zeuge war, wie in Wien Gluck mit der Alceste den entscheidenden Schritt zur Reform der dramatischen Musik that, und vielleicht hängt es auch mit dieser Jugenderinnerung zusammen, daß er später die Alceste mit unverkennbarer Vorliebe studirte. L. Mozart war bei seiner auf den Traditionen der italiänischen Musik beruhenden Bildung Glucks Neuerungen, wie sich begreifen läßt, wenig zugethan. Daß man auch im Publikum vielfach wie er urtheilte, sieht man aus dem was Sonnenfels (ges. Schr. V S. 155 f.) als Gespräche anführt, die bei der Aufführung der Alceste nicht auf dem Paradies sondern im adligen Parterre zu hören waren: „Das ist erbaulich! neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten

[10] [Der Zusammenhang (Nissen S. 134) schließt doch nicht aus, daß L. Mozart diesen Ausdruck als Gegensatz zur opera buffa verstand. „Zu seriösen Opern sind keine Sänger hier, selbst die traurige Gluck'sche Oper: Alceste ist von lauter Opera-buffa-Sängern aufgeführt worden. Jetzt macht G. auch eine Opera buffa."]

ein De profundis. — Wie? ich denke, hier ists auf Thränen abgesehen? kann sein daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin die für ihren Mann stirbt"!

Dagegen waren die Mitglieder der opera buffa vortrefflich[11], man bestimmte sich mithin für eine opera buffa. Den Text lieferte Marco Coltellini, seit 1764 „Theatraldichter" in Wien, nach 1772 kaiserlicher poeta am Hofe zu Petersburg. Er schrieb in der Weise des Metastasio, der ihm große Komplimente macht[12], Texte für Gaßmann (Amore e Psiche), Hasse (Piramo e Tisbe), Salieri (Armida) u. a.[13], und für Mozart La finta semplice in 3 Akten (51 K., S. V. 4. mit Wüllners R. B.).

Wolfgang machte sich sogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Ostern gegeben werden könnte; nach Vollendung des ersten Aktes wurde er den Sängern mitgetheilt, welche ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung aussprachen. Allein der Dichter machte Aufenthalt, indem er die Veränderungen mit dem Text, welche Komponist und Darsteller wünschten, so langsam vornahm, daß er erst nach Ostern damit fertig wurde. Mozart ließ sich das nicht anfechten, komponirte mit Lust und Eifer, schrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde, und hatte bald die ansehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Theilen, vollendet.

Indessen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intriguirt. Der Gedanke, einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigiren zu lassen, an welchem man Gluck zu sehen gewohnt sei, war für viele entwürdigend, und man wußte dies geltend zu machen. Leopold hatte Gluck im Verdacht, daß er an diesen Intriguen Theil nehme. Zwar schrieb er anfangs: „Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, daß er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protektoren sind auch die seinigen"; allein später sagte er geradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben, um den Fortgang dieser Oper zu hindern". Gluck mochte sich

[11] Eine eingehende Charakteristik derselben giebt Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 290 ff.

[12] Metastasio, Opp. post. II p. 278, 290, vgl. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano III p. 126 (II S. 397 d. Üb.).

[13] Cramer, Magazin d. Mus. I S. 365. Metastasio, Lettere ined. (Nizza, 1796) p. 46.

bei der Entschiedenheit, mit der er seinen Weg ging, für das jugendliche Genie Mozarts weniger interessiren, als dem Vater recht und billig schien, und diesen durch seine gewöhnlich wenig verbindlichen Umgangsformen[14] abgestoßen haben: allein Neid und Intrigue gegen ein aufstrebendes Talent sind mit Glucks stolzem und geradem Charakter unvereinbar. Jedenfalls wurde die Musik auf alle Weise im voraus verdächtigt, „sie sei keinen blauen Teufel werth, sie sei nicht auf die Worte und wider das Metrum geschrieben, indem der Knabe nicht genug von der italiänischen Sprache verstehe“. Dagegen veranlaßte dann der Vater an ansehnlichen Orten den seines Ruhmes wegen eben so verehrten als seiner anerkennenden Milde wegen beliebten „Musikvater“ Hasse[15] und Metastasio als höchste Autoritäten, namentlich Gluck und Calsabigi gegenüber[16], zu erklären, dreißig Opern seien in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben gleich kämen, welche sie beide in hohem Grade bewunderten. Nun kehrte man den Spieß um. Die Komposition, hieß es, sei nicht von Wolfgang, der so etwas gar nicht vermöge, sondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rath. In großen Gesellschaften, beim Fürsten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, bei Bono, dem Kapellmeister des Prinzen von Hildburghausen[17], bei Metastasio und Hasse ließ er einen beliebigen Band von Metastasio aufschlagen und Wolfgang die erste beste Arie sogleich mit Orchesterbegleitung komponiren und niederschreiben, — eine Probe, die wenigstens an der technischen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ. Dies bestätigt außer der Schwester auch Niemetschek durch das Zeugnis „verehrungswürdiger Personen, welche bei solchen Proben gegenwärtig gewesen waren“.

Trotz aller Gegenanstrengungen L. Mozarts wirkten die unausgesetzten Schwätzereien der gegen die Oper empörten „Musikhölle“ endlich auch bei den Künstlern, welche sie darstellen sollten. Das Orchester wurde aufgehetzt, sich nicht von einem Knaben dirigiren zu lassen; die Sänger, obgleich sie sich mit der Musik, als einer auch für sie dankbaren zufrieden erklärt hatten, fingen an, für den Erfolg der Oper beim Publikum zu fürchten, als sie

[14] Burney, Reise II S. 188 ff.
[15] Mancini, Rifless. prat. sul canto fig. p. 30.
[16] Burney, Reise II S. 172.
[17] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 7.

sahen, mit welchem Eifer gegen dieselbe gearbeitet wurde. Nun wurde es ihr Interesse, die Aufführung zu hintertreiben, und sie sprachen daher, wo es thunlich schien, ebenfalls mit Achselzucken über die Komposition. L. Mozart beklagt sich über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müsse, bitter gegen Graf Zeil, der glaubte, alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Äußern urtheile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Vieher" nicht bekannt sei. Jetzt wurde es auch dem Impresario bedenklich, ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Komponisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publikum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Affligio war ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Offizierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte, dessen völligen Mangel an Kunstsinn der Zug bezeugt, daß er, als in der Thierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufrene und Neuville" (zwei vortreffliche Schauspieler, die er begünstigte[18]. Während der von ihm am 16. Mai 1767 übernommenen Impresa verewigte er durch die traurige Rolle, welche er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen[19]. Zuletzt kam er als Fälscher auf die Galeeren[20]. Mit einem solchen Menschen hatte Mozart zu thun. Er schob die Oper unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der andern einstudiren, und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu kopiren und zu probiren, wurde derselbe heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fuhr fort sich für die Oper zu interessiren und fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit derselben sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio demselben gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte. Er hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, auch dem Kaiser und der

[18] Müller, Abschied v. d. Bühne S. 72.
[19] Müller, Zuverl. Nachr. I S. 13.
[20] Carpani, Le Haydine p. 82. Kelly, Remin. I p. 103 f.

kaiserlichen Familie freien Eintritt geben. Affligio, der dem Adel und namentlich dem Fürsten Kaunitz versprochen hatte, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen, that dies im Jahre 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß er bei dem französischen Schauspiel, das 70000 Gulden koste, erheblichen Schaden leide, der Fürst Kaunitz aber, der ihm wider Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch, den Kaiser zu einer Betheiligung an den Kosten des französischen Schauspiels zu bestimmen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden und L. Mozart blieb nichts übrig, als Schritt für Schritt die Ausflüchte desselben zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen, daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig, als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte, um seine Ehre zu retten, beim Kaiser am 21. Sept. eine Klageschrift gegen Affligio ein und der Hof- und Kammer-Musikdirektor Graf Joh. Wenzel Spork, ein eifriger Musikfreund, wurde mit der Untersuchung beauftragt; allein daß sie keinen Erfolg haben würde, ließ sich voraussehen.

Drei Vierteljahr war die Angelegenheit hingeschleppt worden und L. Mozart hatte mit seiner Familie die ganze Zeit über in Wien fast allein von den Ersparnissen der früheren Reise leben müssen. Seine dortigen Einnahmen waren geringfügig und den Gehalt, welchen er in Salzburg als Instruktor in der Violine im fürstlichen Kapellhause und erster Geiger erhielt, hatte man seit dem März d. J. mit der Bemerkung eingezogen, er könne ausbleiben, so lange es ihm beliebe, nur bezahlt würde er während seiner Abwesenheit nicht werden. Er war zu stolz, um durch den Einfluß seines Gönners, des Grafen Schrattenbach, Bruders des Erzbischofs, sich die Fortzahlung eines Gehalts zu erbetteln, den er „nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute“ nicht verdiente. Allein er mußte sich seine dortige Stellung wenigstens für die Zukunft erhalten, und ein »bruit« schien selbst diese in Zweifel zu stellen; wobei man sich auch nicht scheute, von dem großen Gewinne in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper

2000 Gulden erhalte. Er sucht sich vor dem Erzbischof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß er das treulose Verfahren Affligio's nicht hätte voraussehen können, nun aber gezwungen sei, die Aufführung der Oper in Wien durchzusetzen, da sie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältnisse und Kräfte berechnet sei; wäre es eine opera seria, so würde sie Wolfgang seinem gnädigsten Landesherrn zu Füßen legen und sich um Wien nicht weiter kümmern. Die Ehre des Erzbischofs selbst sei verpfändet, daß von ihm angestellte und empfohlene Künstler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger seien, die mit gnädigster Erlaubniß an fremde Orte gehen, um den Leuten gleich Taschenspielern einen blauen Dunst vor die Augen zu machen"; er müsse alles an seines Sohnes Rechtfertigung setzen, weil es die ihres Fürsten sei, zumal vor Menschen, „die, weil sie die Luft einer Stadt einschlucken, wo der Sitz des Kaisers ist, Leute, welche auswärtigen Fürsten dienen, mit Verachtung anschauen und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig reden". Ja, er hält sich als Christ verpflichtet, die Ungläubigen durch ein so sichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe lassen geboren werden, zu überzeugen.

Wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer [Grimm] mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste. Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen; und wie würde es sichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?

Dieser starke Accent war gewiß auf die bigotte Frömmigkeit des Erzbischofs Sigmund berechnet.

Trotz aller entmuthigenden Verhältnisse ließ sich aber L. Mozart in der Hauptsache nicht irre machen. Er hatte ein unerschütterliches Vertrauen auf die Vorsehung, die ihn so oft augenscheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten und stets alles zum

Besten geführt habe. Er bewährte dasselbe durch ein ebenso festes Vertrauen auf die künstlerische Begabung seines Sohnes, dem eine große Zukunft bevorstehe, welche vorzubereiten seine Pflicht und Aufgabe sei, und in deren Erfüllung erwies er sich ebenso standhaft als klug. Ihr war er sogar seine Stellung in Salzburg zu opfern bereit, als er erkannte, daß die Oper in Wien der Wegweiser nach Italien sei.

Es ist dieses dasjenige, was mir eine Erlaubniß zur Reise nach Italien erleichtert, eine Reise, die, wenn man alle Umstände in Erwägung zieht, nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub in alle kaiserl. Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem bessern Glücke seufzen, den Wolfgangerl groß werden und mich und meine Kinder bei der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reise zu machen verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die seinen Verdiensten die Bewunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst gethan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen?

Wie bitter er es auch empfand, daß er in Wien Verdruß und Kränkung erfuhr, wie nie im Ausland, daß die Deutschen einen Deutschen zu unterdrücken suchten, dem fremde Nationen durch die größte Bewunderung Gerechtigkeit hatten widerfahren lassen, so verlor er doch allen Verläumdungen und Intriguen gegenüber nie die Geduld noch die Besinnung.

So muß man sich in der Welt durchraufen; hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Widersacher boshafte Lügner, Verläumder und neidische Creaturen sind, die über ihren Sieg in die Faust lachen würden, wenn man sich erschrecken oder ermüden ließe.

Wie großen Antheil wir auch an der zähen Klugheit nehmen, mit der L. Mozart die Aufführung der Oper seines Sohnes in vollem Glauben an ihren Werth durchzusetzen bestrebt war, so fragen wir doch, ob denn auch sein Glaube gerechtfertigt war. Die Oper ist in Mozarts Handschrift erhalten und nach einer genauen Prüfung derselben bestätigt sich das Urtheil der damals bewährtesten Kenner, daß sie nicht allein ebenso gut sei wie die

Menge der komischen Opern jener Zeit, sondern sich vor den meisten auszeichne[21].

Der Text macht es begreiflich, daß Coltellini's komische Opern nicht gefielen. Der dramatischen Anlage wie der Ausführung der Situationen, Charaktere und Späße nach rechtfertigt er vollständig das harte Urtheil, welches Nicolai über die „welschen musikalischen Possenspieler" in Wien fällt, deren Stücke so elend seien, als jemals Hanswurststücke gewesen wären[22]. Der Hauptinhalt ist in der Kürze etwa folgender.

Fracasso, ein ungarischer Offizier, ist mit seinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hagestolzen, Cassandro und Polidoro, welche eine schöne Schwester Giacinta haben. Natürlich hat Fracasso mit dieser und Simone mit ihrer Zofe Ninetta ein Liebesverhältnis angeknüpft, von dem die Brüder nichts wissen wollen. Dies sind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, ist ebenso einfältig als furchtsam, dabei sehr verliebt, was er aber Cassandro nicht merken lassen darf, der, auf seinen Reichthum, seinen Verstand und seine Schönheit unglaublich eingebildet, das Haus tyrannisirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind spielt. Um sie zu überlisten wird nun ausgemacht, daß Rosine, die junge und schöne Schwester Fracasso's, welche er so eben zum Besuch erwartet, von Ninetta instruirt, beide Brüder in sich verliebt machen soll, um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als „verstellte Einfalt" auf und mit einer stark aufgetragenen Naivetät wirft sie sich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide sind davon entzückt, verlieben sich und wollen sie heirathen. Die Späße, welche sie mit ihnen treibt, die Verwickelungen, welche entstehen, wenn die Brüder sich bei ihr treffen, durch ihr täppisches Wesen bald sie bald Fracasso beleidigen und dann gute Worte geben müssen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, sondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von diesen nur einige charakteristische Züge. Polidoro macht Rosine beim ersten Zusammentreffen nach wenig Worten den Vorschlag sie auf der Stelle zu heirathen; sie zeigt sich nicht abgeneigt, allein »domanda un matrimonio i passi suoi, s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.« Auch dazu ist er bereit; die Liebe, meint er, sei da, die Visite eben gemacht, einen Liebesbrief muß ihm Ninetta schreiben, als Geschenk steckt er ihr eine Börse mit Gold in die Hand. In einer späteren Scene wird er förmlich ein-

[21] Sie ist allein, soviel mir bekannt, erwähnt worden bei Biedenfeld, Die komische Oper S. 69 f.

[22] Nicolai, Reise IV S. 574.

exercirt, wie er sich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht besser geht es mit Cassandro. Gleich bei der ersten Zusammenkunft bittet ihn Rosine um einen Ring, und da er ihr denselben abschlägt, beschwatzt sie ihn ihr denselben zu leihen, worauf er fortwährend in der plumpsten Art seine Besorgnis ausspricht, ob er ihn auch wieder erhalten werde. Im folgenden Akt kommt er angetrunken zu ihr, muß sich deshalb in die entgegengesetzte Ecke des Zimmers setzen und sie fängt der weiten Entfernung wegen an sich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten (in einem begleiteten Recitativ), die er mißversteht, bis er endlich darüber einschläft. Das benutzt sie, um ihm den Ring an den Finger zu stecken und läßt ihn allein. Dann kommt Fracasso, und als jener wieder von dem Ring anfängt, den die Schwester behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, so fordert ihn dieser zum Duell, wo er sich als vollständiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen, wird endlich den Brüdern weißgemacht, Giacinta und Ninetta seien mit Gold und Kostbarkeiten entflohen, so daß sie dem, der sie wiederbringt, ihre Hand versprechen. Fracasso und Simone sind diese Glücklichen und Rosine, welche Cassandro ihre Hand gegeben hat, klärt ihre Verstellung zu großem Erstaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Diesem kläglichen Text gegenüber macht schon der jugendliche Mozart den Adel und die Feinheit seiner Natur, welche alles, was mit ihr in Berührung kommt, in eine höhere Sphäre erhebt, unverkennbar geltend. Die eigentliche Spaßmacherei ist meistens auf den Dialog beschränkt; in den Arien ist eine um etwas höhere Stimmung und in den Finales sind die allerdings sehr burlesken Situationen doch ziemlich knapp gehalten und ohne viel Detail schlechter Späße, so daß der vom Komponisten ihnen aufgeprägte musikalische Charakter vorwiegt. Auch das Talent der musikalischen Charakteristik tritt schon in dieser Knabenarbeit entschieden hervor, und da vom Dichter so wenig als möglich vorgearbeitet ist, muß alles, was in dieser Beziehung geleistet ist, als das reine Verdienst des Komponisten gelten.

Beide Vorzüge treten am schönsten in der Partie des Polidoro hervor. Sie war für Caribaldi geschrieben, dessen schöne Stimme einen rührenden Ausdruck namentlich in langsamen Sätzen hatte, aber ungeschult für Koloratur war, im Spiel ahmte er Caratoli ungeschickt nach[23]. Mozart hat dem Gefühl der Liebe, das den armen, von allen gehänselten Tropf über sich selbst hin-

[23] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 296. Er trat noch 1780 in Rom als alter zahnloser Mann auf (Teutsch. Merc. 1789, III S. 210).

aushebt, einen einfach edlen Ausdruck gegeben, ohne das komische Element ganz zu unterdrücken. Seine erste Arie (7), in welcher er den Eindruck schildert, den Rosine auf ihn gemacht hat, ist wohl die Krone der ganzen Oper. Die naive Empfindung eines Jünglings, der sich seiner Gefühle selbst noch nicht bewußt ist, dessen Furchtsamkeit als die Weichheit einer noch nicht gereiften Seele erscheint, ist so wahr und innig ausgesprochen, daß man fragen möchte, woher dem Knaben die psychologische Auffassung kam. Der Stimmung nach ist die Arie denen des Cherubin im Figaro verwandt, nur daß der Page ungleich mehr Feuer und Geist als Polidoro zeigt. Durch die Schönheit der ruhig hinfließenden Melodie und Harmonie, durch die Symmetrie der einzelnen Theile und ihre Abrundung zu einem Ganzen, durch die innere Einheit der Stimmung ist sie vollständig Mozartisch und würde in späteren Opern einen Platz behaupten. Auch die Instrumentation ist sorgfältig und mit guter Wirkung ausgeführt. Die erste Violine führt durchgehend die Melodie der Singstimme, hie und da etwas verziert, die zweite hält eine einfache Begleitungsfigur fest, die Bässe spielen pizzicato. Zwei Bratschen und Fagotts, meistens mit einander korrespondirend, schattiren gewissermaßen die einfache Skizze, während zwei Oboen die Lichter aufsetzen; die Hörner, welche nur in langgehaltenen Tönen angewendet sind, halten das Ganze zusammen. Die geschickte Verwendung dieser einfachen Mittel bringt ein gewisses Clairobscur hervor, welches von der schönsten und treffendsten Wirkung ist. Die so charakterisirte Arie ist, wie sich jetzt erwiesen hat, aus dem früheren Oratorium mit ganz geringfügigen einzelnen Abänderungen und mit Weglassung des Mittelsatzes in G moll und des Dacapo herübergenommen (S. 60). Wie sehr derartige Entlehnungen auch derzeit an der Tagesordnung waren, so ist dies doch der einzige Fall, der bei Mozart bekannt geworden ist; er beweist, in welchem Grade der junge Komponist die hervorragende Bedeutung dieser Arie selbst empfand[24].

Dramatisch lebendiger ist Polidoro's Arie im zweiten Akt (17).

[24] [Rev. Ber. S. 23. „Es handelte sich also für Mozart in beiden Fällen nicht sowohl um Charakterisirung, als um ein möglichst wirksames und abgerundetes Musikstück". Er würde aber doch wohl für die Herübernahme sich nicht entschieden haben, wenn ihm nicht dieses Musikstück dem Charakter der Situation entsprechend erschienen wäre.]

Als Rosine, von Cassandro beleidigt, in Thränen ausbricht, sucht er sie zärtlich zu beruhigen, während er entrüstet und doch wie erschreckt über seinen eigenen Muth Cassandro zurechtweist. Das innige Gefühl der Neigung und das gewaltsame Zusammennehmen, um die Furcht vor dem Bruder zu bemeistern, sind, auch im Wechsel der Taktart und des Tempo wie der Instrumentation lebendig charakterisirt; der bewegte Theil hat mehr den gewöhnlichen Buffocharakter.

Neben Polidoro zeichnet sich Rosine aus. Sie war offenbar für Clementine Baglioni bestimmt, „deren Stimme Silberklang war, so geläufig, als man es nur fordern kann, und schön verflösset"; sie sang „nicht verwegen aber richtig; ihre Geberde war, wenn sie wollte, anständig, frei"[25].

Auch hier zeichnen sich, was nicht bedeutungslos ist, die Arien aus, wo sie ihrem wirklichen Charakter gemäß einfach und wahr ihre Gefühle ausspricht. Gleich die erste Arie (6), in welcher sie zu zeigen verspricht

che si può senza rossore
gradir tutti ed un solo amar

ist frisch und lebendig und selbst in den Passagen so natürlich und anmuthig, daß sie auch heute noch nicht veraltet klingt. Von der zweiten Arie (9) ist besonders der erste Theil (Andante, un poco adagio) sehr schön, und die getragene Hauptmelodie deutet durch Würde und Gefühl schon auf den Charakter der Gräfin im Figaro hin. Der Text

Senti l'eco, ove t' aggiri,
susurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi, o se sospiri,
quello sol l'eco risponde,
che ti sente à ragionar.

hat hier zu einer Malerei Veranlassung gegeben, indem nicht nur das susurrar durch eine entsprechende Geigenfigur ausgedrückt wird, sondern eine Solo-Oboe auch die Rolle des Echos durch Wiederholung der letzten Töne jeder Phrase übernimmt, wobei sie sich auch in den Passagen auf ragionar einzuschmiegen weiß.

[25] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 300.

Diese Tändelei ist aber so bescheiden und so musikalisch ausgeführt, daß sie den zarten Charakter des Satzes nicht im geringsten beeinträchtigt. Der zweite Theil (Allegro grazioso 3/4) kommt, obgleich er leicht und munter ist, dem ersten an Eigenthümlichkeit und Bedeutung nicht gleich. Die Cavatine im zweiten Akt (15) spricht in einer schönen getragenen Melodie ein einfach inniges Gefühl aus; Anlage und Durchführung des ganzen Musikstückes zeigen in ihrer Einfachheit schon eigenthümlich Mozartschen Charakter. Überhaupt verrathen die besprochenen Stücke die Reife einer ausgebildeten Individualität, welche über technische Fertigkeit und Geschicklichkeit hinaus geht. Dagegen ist die Arie (18), welche Rosine in dem angenommenen Charakter als finta semplice singt und worin sie beweist, daß ein Frauenzimmer mit einem Liebhaber unmöglich zufrieden sein könne, wohl munter und frisch, allein im ganzen wenig hervorstechend.

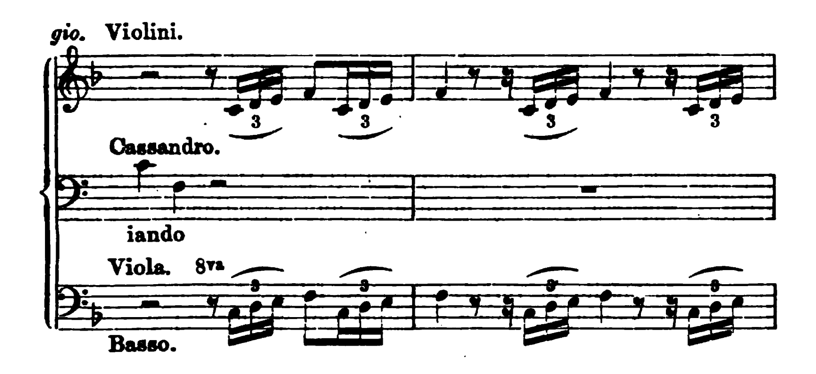
Diesen beiden Hauptpersonen steht die dritte, Cassandro, nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Der Darsteller Caratoli war wenig Sänger mehr, aber desto mehr Schauspieler und wußte „gewissermaßen den Gesang entbehrlich zu machen"; seine Rollen waren die Alten, in denen er sich von Übertreibung zu Gunsten des Haufens nicht ganz frei hielt[26]. Seine Partie ist mit Geschick und Sinn für die eigenthümlichen Züge eines italiänischen Buffo behandelt, es fehlt nicht an dem raschen parlando, an gut angebrachten Pausen, starken Kontrasten und ähnlichen hergebrachten Effekten, allein eine eigenthümliche Erfindung in komischen Zügen tritt selten hervor. Nicht übel sind in einer Arie (8) die allerdings keineswegs feinen Worte ausgedrückt:

E son come un can barbone
frà la carne ed il bastone,
vorrei stender lo zampino
e al baston più m'avvicino,
e abbaiando, mugilando,
piglio il porco e me ne vò.

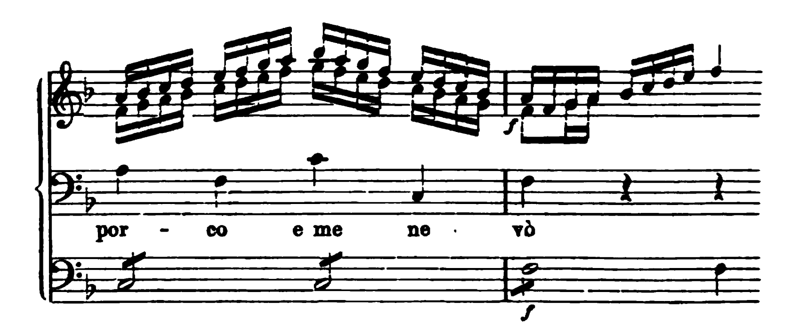
[26] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 291. Burney, Reise I S. 63. Müller, Zuverl. Nachr. I S. 73. Er starb 67 Jahre alt in Wien 1772 (ebendaselbst II S. 132).


Moderato.
Violini.
Viola.
Cassandro.
Vor-rei sten-der lo zam - pi - no,
Basso.
sten - der lo zam - pi - no e al ba-
ston più m'avv - i - ci - no,


Ada-
ff
ff
f
si, più m'avv - i - ci - no, e abba-
f


gio. Violini.
Cassandro.
iando
Viola. 8va
Basso.


mu-gi-lando
piglio il



Freilich darf man solche Späße, die damals gewiß großen Beifall fanden, nicht mit der feinen Komik des Figaro vergleichen. Wenn aber der Komponist sich hier noch nicht recht geltend macht, so liegt die Schuld theils am Dichter, theils verlangte ein beliebter Buffo nur eine flüchtig angelegte Zeichnung, um sie durch seine Ausführung zu beleben. Aber Mangel an Lebenserfahrung und geistiger Durchbildung mußte dem Knaben naturgemäß hier am ersten Grenzen stecken. Es ist schon ein Beweis seiner guten künstlerischen Natur, daß er sich von übertriebener kindischer Spaßmacherei frei hielt[27].

Die beiden Liebespaare sind nicht in gleichem Maße ausgeprägt. Giacinta ist, wenig günstig für musikalische Charakteristik, als ein ziemlich indolentes und furchtsames Mädchen aufgefaßt. Sie erklärt in ihrer ersten Arie (3):

> marito io vorrei, ma senza fatica,
> averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica;

der Mann soll sein

> un uomo d' ingegno,
> ma fatto di legno,

kein glückliches Temperament für eine erste Liebhaberin. So ist denn auch das, was sie zu singen hat, wohlklingend und gefällig, aber, von einzelnen feinen Wendungen abgesehen, ganz in der

[27] [Der anfängliche Schluß dieser Arie wurde von Mozart verworfen und durch einen neuen ersetzt. Der erhaltene Rest des alten Schlusses, der R. B. S. 23 mitgetheilt wird, „ist im Vergleich zu den damals stereotypen Schlußwendungen höchst originell durch das Fehlen des Dominantaccords beim Abschluß der Singstimme."]

Weise, wie man es damals gewohnt war. Nur die Arie im dritten Akt (24) drückt nach der vorgeblichen Flucht die äußerste Angst mit tragischem Pathos aus, natürlich in beabsichtigter Karikatur, die in der Singstimme wie in der Begleitung sehr gut durchgeführt ist. Die Auffassung dieser Rolle war gewiß durch die Individualität der Sängerin bedingt, einer entschiedenen Mezzosopranpartie ohne alle Koloratur. Nach Sonnenfelds Schilderung paßte sie für Sign. Eberhardi[28]. „Sie hat einen angenehmen Kontraalt; als Sängerin muß sie jedermann gefallen. Ihr Triller schnappt zwar ein wenig in einen Zitterschlag um und wenn das Tempo sehr geschwind genommen wird, fällt ihr das Folgen schwer. Im Spiel aber läßt sie die Natur über dem Gekünstelten fahren und wird gezwungen, indem sie die regelmäßige Geberde zu mühsam aufsucht".

Fracasso ist ein Liebhaber gewöhnlichen Schlages, als ungarischer Offizier derb zufahrend und den Brüdern gegenüber absichtlich händelsüchtig, aber ohne bestimmte Individualität. Diese aus so allgemein gültigen und geringfügigen Zügen selbst zu schaffen war damals Mozart natürlich noch nicht fähig. Die Partie war für Laschi bestimmt, den Sonnenfels[29] als einen durchgebildeten Künstler, einen edlen Buffo vom feinsten, verständigsten Spiel rühmt. Er spielte noch die Liebhaber, aber man bemitleidete ihn über den Verlust einiger Saiten in seiner Stimme, der ihm zuweilen Mißtöne abzwang und den er durch Versetzen der Töne und Koloratur zu ersetzen suchte.

Simone ist ebenfalls ein ordinärer Bediente, mehr plump als derb, aber lustig, und dieses ist auch in der Musik gut wiedergegeben, die übrigens sich selten über den gewöhnlichen Buffocharakter erhebt. Am gelungensten und frischesten ist wohl die Arie (13):

Con certe persone
vuol esser bastone,

und der Schluß, wo er in das Ritornell Madama, bastone! hineinsingt, ist hübsch und komisch. Übrigens vereinigte Poggi, welcher die Bedienten- und Bauernrollen gab, mit einer ange-

[28] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 301.
[29] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 293.

nehmen Baßstimme und richtigem Gesange ein ergötzliches Spiel ohne Übertreibung und war der Liebling der Kenner[30].

Am farblosesten ist das Kammermädchen Ninetta gehalten, und von einer Susanne oder Despina ist hier noch keine Spur zu entdecken. Sie kann nur für die Bernasconi bestimmt gewesen sein, welche als Sandrina in Piccinni's Buona figliola und in der Contadina in corte von Sacchini Furore gemacht hatte[31]. Bezeichnend für das gesunde Talent des Knaben ist es, daß von den Arien dieser weniger bedeutenden Personen einige, offenbar auf Verlangen der Sänger, mehrmals komponirt sind[32]. Für eine natürliche Empfindung oder eine charakteristische Situation sehen wir ihn das Richtige ohne Bedenken treffen; einem Gemeinplatz gegenüber finden wir ihn bereit, auf verschiedene Weise das Angemessene und Wohlklingende zu versuchen, um es dem Sänger und dem Publikum gefällig zu machen.

Der damaligen Opernweise gemäß sind die Arien bei weitem überwiegend, jede der auftretenden Personen hat deren zwei bis drei zu singen, Rosine sogar vier; ihre Gesammtzahl beläuft sich auf zwanzig. Die meisten derselben sind von dem damals üblichen Zuschnitt. Sie haben ein langes Ritornell und bestehen aus zwei in Tempo, Takt und Tonart verschiedenen Sätzen, die gewöhnlich beide wiederholt werden; jeder spinnt sich in einem einzigen langen Faden aus, in dem einzelne Motive sich wohl einmal wiederholen, aber ohne wirklich verarbeitet zu werden. Diese schwerfällige, hauptsächlich für den Sänger, der seine Kunst zeigen will, berechnete Form kann nur ausnahmsweise dramatisch wirken. Daher ist es bezeichnend, daß gerade die Arien, welche am meisten Eigenthümlichkeit zeigen, dieselbe verlassen und einen in sich abgerundeten Satz bilden. Der Virtuosität ist übrigens wenig Spielraum gegeben; die Melodien sind einfach, selten mit Koloraturen und Passagen ausgestattet[33] und bieten den Sängern

[30] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 293 f. Müller, Zuverl. Nachr. I S. 79. Kelly, Remin. I p. 66 ff.

[31] Sonnenfels, Ges. Schr. V S. 299 f.

[32] Eine Arie des Fracasso ist zweimal komponirt, von einer anderen (Cassandro) die zweite Hälfte; auch eine eingelegte Arie der Ninetta ist in doppelter Komposition da. [Die Arie des Polidoro (17) scheint ebenfalls früher eine andere Fassung gehabt zu haben. R. B. S. 26].

[33] In der oben besprochenen schönen Arie des Polidoro ist eine längere Passage mit richtigem Gefühl später von Mozart gestrichen worden.

wenig Veranlassung zu Verzierungen, natürlich bis auf die Kadenzen, welche die Sänger sich selbst machten. Der natürliche Ausdruck der Empfindung in den Arien beeinträchtigt übrigens nirgends den Charakter einer opera buffa; sie sind heiter, munter und leicht eingänglich.

Neben diesen vielen Arien ist nur ein Duett zwischen Fracasso und Cassandro (19) da, in welchem dieser sich in die Brust wirft, aber in großer Angst auf alle Weise dem Duell sich zu entziehen sucht, von rein komischem Charakter. Es ist lebendig und hätte gewiß damals sehr guten Effekt gemacht, allein es ist eigentlich nur eine Scene für den Baßbuffo, da Fracasso nur vereinzelte Worte hineinwirft, und zusammen gehen die beiden Stimmen nie.

Die Oper schließt jeden Akt mit einem ausgeführten Finale, welches die durch mehrere Scenen hindurch zu einem bedeutenderen Konflikt gesteigerte Handlung, an der sich wenigstens die Mehrzahl der auftretenden Personen betheiligt, in einem zusammenhängenden Musikstück darstellt. Die Anordnung und Behandlung der Finales war im Wesentlichen in der opera buffa bereits festgestellt. Mit dem Wechsel der Situation wechselt in der Regel auch Tempo, Takt- und Tonart; jeder einzelne solche Satz bildet ein abgeschlossenes Ganze. Wo die Handlung bewegt wird, ein rasch wechselnder Dialog eintritt, bildet gewöhnlich das Orchester, durch Festhalten und Durchführen charakteristischer Motive, einen fest eingerahmten Grund, von welchem die einzelnen Züge der dramatischen Charakteristik sich lebendig abheben ohne auseinander zu fallen. Die künstlerische Behandlung bedingt ebenso sehr die geschickte Gestaltung und Gliederung der Sätze nach ihren rein musikalischen Motiven als die freie Bewegung und lebendige Charakteristik der in diesem Rahmen auftretenden Personen; nur im vollendeten Meister wird sich beides gleichmäßig durchdringen. Bei unserem jungen Komponisten ist das erstere Element noch das überwiegende. Anlage und Gliederung der Sätze sind sicher und fließend. Die Singstimmen sind allerdings nicht künstlich verflochten, aber durchaus frei und selbständig geführt; ebenso ist das Orchester geschickt behandelt und richtig beobachtet, wo es selbständig hervor- und wo es begleitend zurücktreten müsse. Die Instrumentation ist durchgehends reicher und, wiewohl eigenthümliche Instrumental-

effekte bei dem raschen Fortschreiten nicht so wie in manchen Arien hervortreten, wohl berechnet Licht und Schatten zu geben. Die Blasinstrumente sind nicht selten selbständig und eigenthümlich verwendet, und von Mozarts unnachahmlicher Kunst Orchester und Singstimmen bei voller Selbständigkeit zur Einheit zu verschmelzen, sind die Keime schon hier unverkennbar. Was den dramatischen Ausdruck anlangt, so sind Situation und Charaktere stets angemessen wiedergegeben, doch sind einzelne Arien in beider Hinsicht bedeutender. Überhaupt tritt in diesen Sätzen die Kraft der Erfindung hinter der Gewandtheit formeller Gestaltung zurück. Selbst bei der außerordentlichsten Begabung konnte ein Knabe einer Aufgabe gegenüber, welche die höchsten und verschiedenartigsten Ansprüche an ihn machte, nicht allen gleichmäßig genügen; für Mozart ist es sehr charakteristisch, daß er sich dadurch nicht zu einzelnen glänzenden Einfällen provoziren ließ. Vielmehr war das Streben nach gleichmäßiger Durchbildung in ihm schon damals so entscheidend, daß seine Produktionskraft sich gewissermaßen auf das Niveau dessen stellte, dem er künstlerische Gestaltung zu geben im Stande war. Daher machen denn diese Finales einen ganz harmonischen Eindruck, und wahren, wenn sie auch Tiefe und Schwung vermissen lassen, überall den lebhaften und munteren Charakter einer echten **opera buffa**. Der letzte Satz jedes Finale's ist vierstimmig und wird von allen anwesenden Personen gesungen, ein ähnlicher eröffnet die ganze Oper. Sie sind sehr einfach, die Singstimmen harmonisch gehalten, meistens zu einer bewegten Figur der Geigen, gewöhnlich nur einer Art von Umschreibung der Hauptmelodie ohne selbständigen Charakter; die übrigen Instrumente füllen die Harmonie so, daß das Ganze eine volle, mitunter rauschende Wirkung macht.

Die Ouverture (Sinfonia) besteht hergebrachter Weise aus drei Sätzen, von denen die beiden ersten zweitheilig sind. Es ist eine schon am 16. Januar komponirte selbständige Symphonie (45 K., S. VIII. 7), welche mit Weglassung des Menuets der Oper vorgesetzt wurde. Einige geringfügige Veränderungen gehen meist die Instrumentation an. Die Symphonie hatte ursprünglich Trompeten und Pauken, welche in der Oper nirgend und auch in der Ouverture nicht angewendet sind; dagegen sind Flöten und Fagotts hinzugesetzt. Ohne Zweifel ist dies das schwächste

Stück der Oper und namentlich der Mittelsatz recht matt; aber man legte überhaupt wenig Gewicht auf die Ouverture, und auch so steht sie anderen Ouverturen damaliger Zeit nicht eben nach.

Als Gesammturtheil ergiebt sich, daß die Oper den damals auf der Bühne befindlichen vollkommen ebenbürtig war, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung sie überragte und vernehmlich auf eine größere Zukunft hinwies. Welch ein außerordentliches Lob schließt dieses Urtheil in sich, da es dem Werk eines Knaben gilt! Und gerade dieses verräth sich nirgend. Nirgend ein Zug von kindischem Wesen, von knabenhafter Unsicherheit, überall vollkommene Festigkeit und Gewandtheit in der Technik, klare Einsicht der Effekte und Mittel, überall Ebenmaß und Gliederung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, endlich das sichere Gefühl von dem Wesen der Kunstgattung, worauf die Haltung des Ganzen und die Charakteristik des Einzelnen beruhte: im ganzen und einzelnen ist die Oper eine rechte opera buffa.

Die handschriftliche Partitur ist offenbar eine Reinschrift, allein nicht ohne Fehler und Abänderungen. Letztere sind theils Verbesserungen augenblicklicher Versehen im Schreiben, theils, obwohl seltener, Veränderungen, welche sich beim Reproduziren während des Schreibens aufdrängten. Die meisten sind nach ganz vollendeter Komposition, offenbar auf Veranlassung der Sänger, vorgenommen und bestehen sowohl aus Kürzungen als aus Zusätzen. Die letzteren finden sich am meisten bei den Schlüssen, die Mozart in der Regel kurz und bündig gemacht hatte; die Sänger, auf einen guten Abgang bedacht, haben die Ausdehnung derselben gewünscht. Überall gewahrt man, daß L. Mozart die Partitur revidirt hat; die äußerlichen Dinge, wie Angabe des Tempo, der Personen, Instrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags u. ähnl. rühren fast allenthalben von seiner Hand her. Nur wenige Stellen finden sich, wo es scheint, als habe er auch die Komposition in unbedeutenden Kleinigkeiten revidirt. Allerdings kann diese Partitur, eben weil sie eine Reinschrift ist, über den Einfluß nicht entscheiden, welchen L. Mozart durch Rathen und Korrigiren auf die Komposition seines Sohnes üben konnte. Man muß es begreiflich finden, wenn man ihn damals für überwiegend zu halten geneigt war; jetzt, wo man den Entwicke-

lungsgang Wolfgangs übersehen kann, wird niemand daran denken[34].

Obgleich L. Mozart nicht die Genugthuung hatte, durch die Aufführung dieser Oper dem Genie seines Sohnes öffentlich Anerkennung zu verschaffen, so bot sich ihm doch eine Gelegenheit, das dramatische Talent desselben vor einem kleinen Kreise zur Geltung zu bringen. Mozarts waren mit einem Dr. Meßmer[35] näher bekannt geworden, der durch eine reiche Frau in gute Verhältnisse gekommen war und in seinem glänzend eingerichteten Hause auf der Landstraße gastfrei einen gebildeten Kreis um sich versammelte, in dem auch unter anderen Heufeld viel verkehrte. Er war musikalisch und hatte sich ein Liebhabertheater eingerichtet und ließ auf demselben eine kleine von Wolfgang komponirte deutsche Oper Bastien und Bastienne (50 K., S. V. 3 mit Wüllners R. B.) aufführen.

Wir müssen hier zurückgehen auf J. J. Rousseau's Intermezzo Le devin du village, über dessen Entstehung er im achten Buch seiner Confessions berichtet[36]. Die Freude, welche ihm während seines Aufenthaltes in Italien die lebendigen, heiteren Darstellungen der opera buffa gemacht hatten, wurde im Jahr 1752 bei einem Aufenthalt in Passy durch das Zusammensein mit einem eifrigen Musikfreund Musard, der diesen Geschmack theilte, lebhaft wieder aufgefrischt. Dies erweckte in ihm den Gedanken, etwas Ähnliches für die französische Bühne zu schaffen; in wenigen Tagen wurde der Plan des Stücks, Text und Musik zu einigen Couplets entworfen, binnen sechs Wochen war Gedicht und Komposition des Ganzen vollendet. Bei einer Pri-

[34] [Daß die von Wolfgang nachträglich gemachten Abänderungen beweisen, mit wie sicherem Blick und feinem Formgefühl er schon damals ausgestattet war, bemerkt Wüllner im R. B. S. 22.]

[35] Man hat, verleitet durch Nissen, welcher von dem „bekannten Freunde der Mozartschen Familie, Dr. Meßmer" spricht, mit Unrecht an den berühmten Magnetiseur gedacht. Helfert (Die österr. Volksschule I S. 132 f.) wies auf Dr. Anton Meßmer hin, welcher 1765 sein zweites Rigorosum bestand, 1766 promovirte und 1767 Mitglied der medizinischen Fakultät wurde. Diesem hatte seine Frau 1773 die Hälfte eines Hauses auf der Landstraße zugebracht (laut dem Grundbuch) und in Übereinstimmung damit schreibt L. Mozart seiner Frau von Wien (Aug. 1773), Frau von Meßmer sei durch den Tod ihrer Mutter zum Genuß des bedeutenden Vermögens gelangt. Als ein Vetter desselben wird auch der „junge Hr. v. Meßmer" genannt, den Mozarts 1773 als Normalschuldirektor fanden.

[36] E. Schelle, Berl. Mus. Ztg. Echo 1864 Nr. 38 f.

vatprobe, welche Duclos veranstaltete, machte die Operette großes Aufsehen und erregte auch die Aufmerksamkeit des Intendant des menus plaisirs, de Cury, welcher die Aufführung derselben bei Hofe verlangte und durchsetzte. Zweimal, am 18. und 24. October 1752, wurde sie in Fontainebleau vor dem König aufgeführt, Mlle. Fel und Jelyotte sangen Colette und Colin, der Eindruck war sehr groß. Dann wurde sie in Paris öffentlich von der Académie Royale de musique am 1. März 1753 gegeben, und erntete gleich großen und allgemeinen Beifall[37]. Vom Könige an, der „mit der schlechtesten Stimme seines ganzen Königreichs den ganzen Tag sang: „j'ai perdu mon serviteur" hatte alle Welt die Couplets der Operette im Munde, die in einem seltenen Grade populär blieb. Sie wurde 1774 neben Glucks Orpheus beklatscht[38], ja noch 1819 und 1821 zum Erstaunen deutscher Musiker mit dem größten Beifall gegeben, und verschwand erst 1829 vom Repertoire[39]. Die Handlung könnte nicht einfacher sein.

Colette, ein Landmädchen, ist trostlos, daß ihr Liebhaber Colin sie verlassen hat und sucht einen Wahrsager auf, der ihr rathen und helfen soll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verstrickt habe, im Herzen aber liebe er sie noch und werde sie wieder aufsuchen, dann müsse sie aber durch verstellten Kaltsinn ihn strafen und seine Liebe neu anfeuern; sie verspricht es. Colin tritt dann auf: er sei von seinem Wahn geheilt und kehre zu seiner Colette zurück. Als der Wahrsager ihm erklärt, sie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hilfe an; dieser verspricht durch einen Zauber Colette herbeizurufen, dann möge er selbst sein Heil bei ihr versuchen. Colette erscheint und spielt mit Mühe die Spröde; als er darauf verzweiflungsvoll sich entfernt, ruft sie ihn zurück, es erfolgt die Versöhnung und erneuerte Versicherung der Liebe und Treue. Der Wahrsager holt sich seinen Dank und Lohn, und an dem Glück der Liebenden, das sich in verschiedenen Couplets ausspricht, nehmen die versammelten Landleute Theil.

[37] Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau, schreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottsched (Danzel, Gottsched S. 351). So nennt er es auch 15. Dez. 1753 (Corr. litt. I p. 92 f.) intermède agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1753 intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f.). Später übergeht er es stets, wenn von Rousseau's musikalischen Leistungen die Rede ist und nennt nur dessen verunglückte Oper Les Muses galantes. [Vgl. noch Alb. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker S. 162 fg.]

[38] Laharpe, Corr. litt. II p. 59.

[39] A. M. Z. XXI S. 841. XXIII S. 141. Berlioz, Voy. mus. I p. 389. [1864 wurde sie nochmals aufgeführt. Jansen, Rousseau S. 185.]

Die ungekünstelte Natur und naive Empfindung, welche für die Dürftigkeit des Inhalts entschädigten, will auch die Musik ausdrücken. Wenn gleich eine auffallende Ungleichheit im Technischen, hie und da sogar grobe Fehler den Dilettanten verrathen[40], so zeigt sich doch in den Melodien natürliches Gefühl und eine anmuthige Zartheit, deren außerordentliche Wirkung in damaliger Zeit man sehr wohl begreift. Rousseau, der vor allem Einheit des Tons in diesem kleinen Gemälde erstrebte, begnügte sich nicht, die Couplets durch fließende, wohllautende Melodien auszustatten, sondern wandte große Sorgfalt auf das Recitativ, welches nach dem Muster des italiänischen eine naturgemäße, aber künstlerisch ausgebildete Deklamation darstellen sollte[41]. Es ist unglaublich, mit welcher Genauigkeit er den Vortrag seiner Recitative bis ins geringste Detail angiebt; man sieht, daß er den Sängern für den musikalischen Ausdruck gar kein Gefühl zutraute.

Rousseau's Oper fiel zusammen mit dem ersten Auftreten der opera buffa in Paris; der Vergleich mit den italiänischen Opern, die ihm zum Muster gedient hatten, konnte am besten die Selbständigkeit seiner Leistung herausstellen. Er verdankte ihnen die Anregung; seine Operette trug das Gepräge des französischen Nationalcharakters und verdankte seiner Individualität ihren eigenthümlichen Ton[42]. Den nachhaltigen Eindruck derselben zeigen am besten die zahlreichen Opern, welche den hier angeschlagenen Ton aufzunehmen und weiter zu führen suchten[43], wie Rose et Colas; Annette et Lubin: La clochette.

In anderer Weise bestätigte die Comédie italienne den Erfolg des Devin du village. Gewohnt, den bedeutenden Erscheinungen

40 Adam (Souv. d'un music. p. 198 ff.) weist darauf hin, daß Rousseau's Partitur von Francoeur revidirt worden sei.

41 Über das Recitativ spricht Rousseau sowohl im Dictionnaire de musique als in der Lettre sur la musique française (Œuvr. XI p. 296 ff.) ausführlicher und meist durchaus treffend.

42 Man hat bekanntlich behauptet, Rousseau habe nur den Text gedichtet und die Komposition eines Musikers in Lyon sich angeeignet (A. M. Z. XIV S. 469. Castil-Blaze Molière musicien II p. 409 ff.), eine Beschuldigung, der auch Grétry widersprach (Mém. I p. 276. III 306). Rousseau wollte sie durch eine zweite Komposition widerlegen, die aber übel ausfiel (Laharpe, Corr. litt. II p. 370. Adam, Souv. d'un mus. p. 202).

43 Eine englische Bearbeitung von Burney machte 1766 in London kein Glück (Parke, Mus. mem. II p. 93); deutsche gaben Leon (Teutsch. Merc. 1787 II S. 193 ff.), C. Dielitz (Berl. 1820).

der großen Bühnen mit Parodien auf dem Fuß zu folgen, führte man aux Italiens am 26. Sept. 1753 eine Parodie des Rousseauschen Intermezzo Les amours de Bastien et Bastienne auf[44]. Sie war verfaßt von der geistreichen und anmuthigen Mad. Favart und Harny[45], und beabsichtigt nicht eine Verspottung des Originals, sondern überträgt die arkadische Idealität der Rousseauschen Schäfer in eine ungefälschte Realistik des Landlebens. Echte französische Bauern drücken in ihrem Patois entsprechende Empfindungen aus; alles geht in voller Natürlichkeit derb und behaglich zu. Der Dialog reiht, wie es im Vaudeville üblich war, bekannte Melodien aneinander. Das Stück fand unerhörten Zulauf und Beifall, den es nicht zum wenigsten dem lebendigen und natürlichen Spiel der Mad. Favart zu danken hatte. Sie wagte es zuerst die wirkliche einfache Tracht einer Bäuerin anzulegen und trat in Holzschuhen auf, die Furore machten. Sie ward in diesem Kostüme gemalt und die Rolle der Bastienne begründete hauptsächlich ihren Ruhm[46].

Diese Parodie wurde auch zu einer deutschen Operette bearbeitet. In Wien hatte die Volkskomödie auf den Beistand der Musik nie verzichtet; Haydn komponirte für Kurz-Bernardon die Operette „Der neue krumme Teufel". Als durch Hiller die feinere Gattung der komischen Oper begründet wurde, fand sie auch in Wien Aufnahme und Nachahmung, Weiskern übersetzte 1764 die Parodie der Mad. Favart[47], und diesen hie und da geänderten Text komponirte Mozart[48]. In demselben ist ein fortlaufen-

[44] Théâtre du Favart V, 1 (Par. 1763). Ein in Amsterdam 1758 gedrucktes Textbuch hat die Bemerkung: représenté à Bruxelles Nov. 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de S. Alt. Roy.

[45] Grimm, Corr. litt. IV p. 400. 417.

[46] Dictionn. d. théâtre, VI p. 228 f. Theaterkal. 1776 S. 100.

[47] Bastienne, eine französische Opera comique. Auf Befehl in einer freyen Übersetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern. Wien 1764. Zu einigen Liederchen waren die französischen Melodeyen beibehalten, die übrigen waren neu komponirt. Das Stück wurde in Wien (Müller, Zuverl. Nachr. I S. 31), 1770 in Brünn (ebend. II S. 213), 1772 in Prag (ebend. II S. 163), 1776 in Hildesheim (Müller, Abschied v. d. Bühne S. 137) aufgeführt.

[48] Nissen nennt Schachtner als Dichter. Vielleicht bezieht sich seine Mitwirkung auf die Versificirung des prosaischen Dialogs, von welchem Mozart später einige Scenen als Recitativ komponirt hat; eine unnütze Arbeit, die unvollendet liegen blieb. [Aus dem Umstande, daß die für Colas bestimmten Recitative im Altschlüssel geschrieben sind, schließt Wüllner R. B. S. 13, daß diese Recitative für eine spätere nicht zu Stande gekommene Aufführung geschrieben seien, bei welcher Colas von einer Altstimme gesungen werden sollte.]

der Dialog hergestellt, der durch einzelne Arien und Duetts an der geeigneten Stelle unterbrochen wird. Diese Musikstücke (elf Arien, drei Duetts und ein Terzett) entsprechen nicht immer denen in Rousseau's Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat; manche Arien haben mehrere Verse, von denen Mozart nur den ersten untergesetzt hat. Die französische Parodie ist hier unfreiwillig aufs ungeschickteste travestirt, wofür die erste Arie in den verschiedenen Formen den Beleg geben mag.

Rousseau.	Mad. Favart.
	(Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon serviteur;	Depis c' tems-là j'nons point dormi,
Colin me délaisse.	Je n' vivons pû qu' à d'mi.
Hélas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus songer:	J'en ons le coeur tout transi,
J'y songe sans cesse.	Je m' meurs de souci.

Weiskern.

Mein liebster Freund hat mich verlassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu fassen,
Der Kummer schwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erstarrt das Herz,
Und diese Noth
Bringt mir den Tod.

Vers und Ausdruck sind durchweg gleich unbeholfen und platt;

Bastienne singt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu sein
Ist kein Spaß
Im grünen Gras! [49]

und Bastien:

Geh, du sagst mir eine Fabel,
Bastienne trüget nicht.
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,
Welcher anders denkt als spricht.

[49] [Die beiden letzten Verse sind jedoch in unserer Oper, anscheinend von Mozart selbst, so geändert:

„Bringt dem Herz
Nur Qual und Schmerz."

Auch sonst finden sich noch kleine Textesänderungen. R. B.]

Man muß sich den allgemeinen Ton der Bildung und des Geschmacks vergegenwärtigen, um zu begreifen, daß diese Operette in einem angesehenen Hause aufgeführt werden konnte[50].

Mozart hat in seiner Musik den Charakter des Schäferspiels durchweg festgehalten und, wo es schicklich war, auch äußerlich angedeutet. Die Instrumentaleinleitung (Intrada), ein Allegro $^3/_4$ von etwa 70 Takten, beginnt mit einem pastoralen Thema



das nur durch einige rasche von Oboen und Hörnern unterstützte Figuren unterbrochen wird, welche offenbar die Störung des ruhig heiteren Schäferlebens ausdrücken sollen, und verläuft in ein zartes pianissimo, welches die Arie der Bastienne vorbereitet. Daß das Thema „an Beethovens Sinfonia eroica erinnert" bemerkt Holmes, was noch mehr im Verlauf der Ouverture hervortritt; an eine wirkliche Reminiscenz denkt hoffentlich niemand. Melodie und Begleitung, namentlich das Festhalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zusammen, sollen den Dudelsack andeuten. Nur die Saiteninstrumente sind angewendet; eine eigenthümliche Klangfarbe bringt es hervor, daß die erste Geige zu der Melodie den Grundton auf der leeren G oder D Saite angiebt. Geradezu nachgeahmt ist der Dudelsack in einem kleinen Satz, mit dem Colas auf dem Dudelsack spielend auftritt

[50] Vergleicht man die Proben, welche Hiller (über Metastasio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erschienenen Übersetzung des Metastasio anführt, so wird man Verwandtes finden.

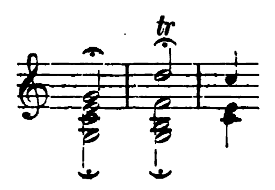


Hier hat sich Mozart auch den Spaß gemacht, durch das gis den zwischen g und gis liegenden Ton nachzuahmen, welchen Blasinstrumente mit einfachen Röhren dann angeben, wenn sie nicht kunstgemäß behandelt werden[51]. Übrigens waren alle diese kleinen Kunststücke schon ebenso im Galimathias angebracht (S. 50).

Vergleicht man die Operette mit der finta semplice, so findet man, daß, wie jene entschieden den Charakter der italiänischen opera buffa, diese ebenso bestimmt in Haltung und Farbe den deutschen Charakter trägt. Wie weit die Hillersche Oper unmittelbar auf die Entstehung von Bastien und Bastienne Einfluß gehabt habe, weiß ich nicht zu sagen, entschieden spricht sich in Mozarts Musik dieselbe Richtung aus, welche Hiller verfolgte. Einfachheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung war durch den Gegenstand geboten, der Gesang ist ohne alle Kolo-

[51] Ein ähnliches Beispiel findet sich in Webers Komposition des Voßschen Reigen (Op. 30, 5), Verwandtes auch in Mendelssohns Sommernachtstraum.

ratur und Fioritur, der Charakter der Melodiebildung entschieden deutsch, meist liedartig; wo eine mehr ausgebildete Form hervortritt, ist wohl der Einfluß der italiänischen Oper zu erkennen, allein sie ist wesentlich vereinfacht. Die eigentliche Form der Arie in zwei Theilen, mit Wiederholung des ersten oder beider und den dabei üblichen Veränderungen, ist gar nicht angewendet; und wenn eine Arie aus zwei Theilen besteht, so hat sie kein da Capo[52]. Sogar der in der italiänischen Arie zur Regel gewordene Schlußfall



ist höchstens ein- oder zweimal angewendet. Die Erfindung ist im ganzen nicht glänzend, es kommen keine Stücke von solcher Bedeutung vor, wie einzelne in der italiänischen Oper; hie und da sind kleine Stockungen im Rhythmus und in der Harmonie, auch gelegentlich einige altmodische Wendungen bemerkbar. Daneben fehlt es nicht an Stellen von lieblicher Anmuth und zarter Naivetät, die Harmonie ist nicht selten gewählt, für jene Zeit selbst kühn, und besonders ist auch hier der Ausdruck der einfachen Empfindungen des Herzens am besten gelungen. Auch das Talent dramatischer Charakteristik verleugnet sich nicht; die drei Figuren sind bestimmt gezeichnet, manche kleine komische Effekte sind mit Behagen herausgehoben, z. B. die Arie, in welcher Colas sein Hokuspokus treibt, das Duett, in welchem Bastienne auf alle verzweiflungsvollen Entschlüsse Bastiens immer nur erwiedert: Viel Glück! u. a. m. Die technische Ausführung ist ebenfalls einfach. In den Duetts und dem Schlußterzett sind die Stimmen nicht künstlich verschlungen, sondern lösen einander ab oder gehen einfach harmonisch neben einander her: nur ein einziges Mal kommt ein kurzer imitatorischer Einsatz vor. Das Orchester geht gewöhnlich mit der Singstimme, zu welcher ein einfacher, meist gut geführter Baß gesetzt ist, die übrigen Stim-

[52] Dies hebt auch Hiller als charakteristisch an seiner Behandlungsweise hervor (Wöchentl. Nachr. I S. 376. II S. 118).

men füllen die Harmonie aus; selten tritt auch nur eine Begleitungsfigur mit einer gewissen Selbständigkeit hervor. Wesentlich ist die Begleitung dem Saitenquartett überlassen, das zwar durch Oboen — einmal durch zwei Flöten — und Hörner verstärkt wird, aber nur zur Füllung der Harmonie. Doch sind die Hörner in der zweiten Arie der Bastienne „Ich geh jetzt auf die Weide" zwar sehr einfach, aber doch obligat und recht hübsch gebraucht.

Es will nicht wenig sagen, daß ein zwölfjähriger Knabe, der mit Gewandtheit und Sicherheit die Formen der Oper handhabt und frische Produktionskraft und Talent für Charakteristik zeigt, zugleich feines Gefühl und richtigen Takt für die künstlerische und nationale Grundverschiedenheit der deutschen und italiänischen Oper in der Behandlung des Ganzen und Einzelnen bewährt. Merkwürdig, wie er so bei seinen ersten dramatischen Versuchen schon die beiden Pole fixirt, welche einander diametral entgegengesetzt in seiner künstlerischen Individualität neutralisirt werden sollten.

Eine Arie des Bastien (10) wurde mit etwas verändertem Text „Daphne, deine Rosenwangen" als Lied mit Klavierbegleitung zugleich mit einem anderen Lied „Freude, Königin der Weisen" (52, 53 K., S. VII. 1. 2) in einer Zeitschrift gedruckt[53], deren Herausgeber wohl mit dem Namen des Wunderkindes Parade machen wollte.

Von Gelegenheitskompositionen, an denen es während dieses Wiener Aufenthaltes nicht gefehlt haben kann, sind zwei Symphonien nachzuweisen. Die erste in F dur, welche noch ins Jahr 1767 fällt (43 K., S. VIII. 6) bietet nur das Bemerkenswerthe, daß der Mittelsatz eine Bearbeitung des schon S. 69 hervorgehobenen Duetts aus Hyacinthus ist. Die zweite in D dur vom 13. Dez. 1768 (48 K., S. VIII. 8) ist sehr lebhaft und hat einzelne recht hervortretende Züge.

Ein Räthsel bietet ein Quintett in B dur (46 K., S. XXIV. 22), dessen Manuskript im Archiv des österr. Musikvereins nach Köchels unanfechtbarem Zeugnis von Mozarts Knabenhand unsicher und kritzlich, mit vielen Korrekturen geschrieben ist und am Schluß das, wenn gleich von fremder Hand herrührende, doch

[53] Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht (Wien, R. Gräffer 1768) IV S. 80. 140. [Vgl. über dieselben Chrysander, A. M. Ztg. 1877. S. 19.]

mit der Schrift stimmende Datum trägt „d. 25. Januar (Mozart schreibt Jänner) 1768“. Dies Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell enthält nämlich die vier Hauptsätze (mit Weglassung des zweiten Menuets, der Romanze und der Variationen) der großen Serenade für Blasinstrumente aus dem Jahre 1780 (361 K., S. IX. 12) der Substanz nach vollständig, nur soweit geändert, als die Übertragung für weniger Saiteninstrumente es nothwendig machte. Es wird bei genauer Prüfung kaum zweifelhaft bleiben, daß die Komposition ursprünglich für die Blasinstrumente gedacht ist; die schönsten Effekte kommen hier erst zur Geltung und sind offenbar nicht erst später hineingetragen, das Quintett verräth sich an manchen Stellen deutlich als Arrangement durch das Bestreben gegebene Effekte herauszubringen. Demnach müßte die Serenade ein so frühes Jugendwerk sein, und da die nicht ins Quintett aufgenommenen Sätze sich in keiner Weise von den übrigen unterscheiden, läge kein Grund vor, sie der Zeit nach zu trennen. Nun zeigen aber diese Sätze durch die Konzeption und Formschönheit, durch Meisterschaft der Technik die volle Reife des Mannes; sie überragen die Arbeiten des Knaben so weit, daß es gleich schwer ist, der Handschrift Glauben zu schenken und ihr denselben zu versagen[54].

War gleich die Hoffnung, eine Oper Wolfgangs auf der Bühne zu sehen, fehlgeschlagen, so sollte L. Mozart doch die Genugthuung haben, daß sein Sohn noch in Wien öffentlich eine Komposition aufführte. Sie waren mit dem berühmten Pater Ign. Parhammer bekannt geworden, der, seit 1734 Mitglied des Jesuitenordens, besonders eifrig gewesen war, nach der Emigration der Protestanten aus Salzburg (1733) das Land zu purificiren[55], und später in Wien eine einflußreiche Stellung einnahm, zumal seitdem er (1758) Beichtvater des Kaisers Franz I. geworden war. Im folgenden Jahre wurde ihm die Direktion des Waisenhauses übertragen, das er durch außerordentliche Thätigkeit erweiterte, neu organisirte und während seiner langjährigen Leitung zu einer weithin berühmten Anstalt machte[56]. In

[54] [Nach freundlicher Mittheilung der Verlagshandlung ist das Quintett in der Gesammtausgabe von J. Joachim revidirt, welcher sich nach genauer Prüfung der Handschrift für die Aufnahme entschieden hat.]

[55] Nicolai, Reise. IV S. 648 f.

[56] Nicolai, Reise. III S. 228 ff.

allen von den Jesuiten geleiteten Anstalten der Art in Deutschland wurde nach Art der venetianischen Anstalten die musikalische Ausbildung der Waisen zunächst zur Verwendung beim Gottesdienst mit Sorgfalt betrieben[57], und hier mit solchem Erfolg, daß Kaiser Joseph sie für seine Oper zu nutzen beabsichtigte[58]. Parhammer lud Mozarts mitunter zu Tisch ein, und als im Sommer der Grundstein zu der neuen Waisenhauskirche am Rennwege gelegt wurde, sahen sie den Kaiser dort, der sich mit Wolfgang über seine Oper unterhielt. Nun wurde ihm zur feierlichen Einweihung der Kirche die Komposition der zum Hochamt gehörigen Musik übertragen, außer der Messe und dem Offertorium noch ein Trompetenkonzert, das ein Knabe vorzutragen hatte. Das letztere ist nicht erhalten, die Messe in G dur (49 K., S. I, 1)[59], die erste, welche Mozart geschrieben hat, verräth begreiflicherweise die Unsicherheit der Knabenhand noch mehr als sie in anderen Gattungen hervortritt. Sie ist für Chor und Solostimmen, die nicht bloß in kurzen Sätzen mit dem Chor abwechseln; Et in spiritum sanctum ist ein selbständiges Solo für Baß, Benedictus ein Soloquartett. Auffassung, Gliederung und Ausführung sind ganz die hergebrachten in den knappen Formen einer missa brevis, eigenthümliche Erfindung wird kaum in einzelnen Zügen bemerkbar; man sieht, er fühlte sich nicht produktiv angeregt, wie durch andere Aufgaben. Das ist dann auch nicht ohne Einfluß auf die Ausführung geblieben. Sie ist z. B. in den imitatorischen Einsätzen steifer und unfreier, als sonst; nur das kleine regelrechte Fugato Et vitam zeigt, daß er seine Schule bereits gemacht hatte, und das kurz angebundene Osanna



[57] Burney, Reise II S. 107.
[58] Müller, Abschied v. d. Bühne S. 237.
[59] [Vgl. Grf. Waldersee, A. M. Z. 1877 S. 105.]



ist fest abgerundet. Das Offertorium Veni sancte spiritus (47 K., S. III. 7) in C dur ist lebhaft und glänzend, mit Trompeten und Pauken. Das Alleluja zum Schluß ist zwar recht munter gehalten, aber es hat einen frischen, hübschen Zug und könnte an leichtere Sachen von Caldara erinnern.

Am 7. Dezember 1768 fand die Aufführung, bei welcher Wolfgang mit dem Taktstock dirigirte, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes statt und machte, wie der Vater nach Hause schrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten, da sie den Hof und das zahlreich versammelte Publikum überzeugten, daß Wolfgang als Komponist mit Ehren bestehen könne.

Darüber stellte auch die Zeitung ein öffentliches Zeugnis aus[60]:

Mittwochs den 7ten geruheten Ihre kais. königl. apost. Majest. samt den 2 Erzherzogen Ferdinand und Maximilian, dann den Erzherzoginnen Maria Elisabeth und Maria Amalia königl. Hoheiten, in das Waisenhaus auf dem Rennweg sich zu erheben, um allda in der neuerbauten Kirche der ersten feyerlichen Einsegnung und Gottesdienste beyzuwohnen. An beyden Seiten außer der Kirche paradirten die sammentlichen Hauscompagnien mit ihrer Feldmusik, und

[60] Wien. Diarium 1768, 10. Christmon. Nr. 99.

3 Chöre Trompeten und Paucken. Der Empfang Ihrer k. k. Majest. und der 4 königl. Hoheiten geschahe an der Hauptthür obbesagter Kirche von Sr. Fürstl. Eminenz dem Röm. Kirchen Cardinalen, und allhiesigen Hrn. Erzbischof, unter Aufwartung dasig gesamter Geistlichkeit, unter dem fröhlichsten Schalle der Trompeten und Paucken, dann Abfeuerung der Stücke und Böller. Worauf die Einsegnung der Kirche mit den gewöhnlichen Ceremonien von erstbemeldeter Sr. Fürstl. Eminenz verrichtet, das Hochamt aber von dem hiesigen Hrn. Weyhbischof Marxer, unter wiederholter Abfeuerung des sämmtlichen Geschützes, gehalten wurde.

Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, 12jährigen Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hr. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen.

Nicht lange nachher erfolgte die Rückreise; am 5. Januar 1769 kam die Familie wieder in Salzburg an[61].

5.

Italiänische Reisen.

Der Erzbischof fühlte sich durch die Leistungen des jungen Salzburgers offenbar geschmeichelt, so daß er den halben Erfolg in Wien soviel an ihm war zu ergänzen suchte. Er ließ Wolfgangs Oper, trotzdem daß sie „eine opera buffa war und zwar eine solche, die besondere Charaktere von persone buffe erforderte“, in Salzburg aufführen. Der Theaterzettel lautete folgendermaßen:

La Finta Semplice Dramma Giocoso per Musica
Da rappresentarsi in corte per ordine di S. A. Reverendissima
Monsignor
Sigismondo Arcivescovo
e Prencipe
di Salisburgo.
Prencipe del S. R. I.

61 [Das Datum nach dem Tagebuch Hagenauers, s. d. folg. Kap. Anm. 4; die Schwester giebt den Dezember 1768 an, in welchem wohl die Abreise erfolgte.]

Legato Nato della S. S. A.
Primate della Germania e dell antichissima famiglia
dei conti di SCHRATTENBACH. etc. etc.
Salisburgo Nellà Stamperia di Corte 1769.

Personaggi.

Fracasso, Capitano Ungarese
Il Sig. Giuseppe Meisner.
Rosina Baronessa Sorella di Fracasso, la quale si finge Semplice
La Sig. Maria Madalena Haydn.
Giacinta, sorella di Don Cassandro e Don Polidoro
La Sig. Maria Anna Braunhofer.
Ninetta Cameriera
La Sig. Maria Anna Fösömair
Don Polidoro Gentiluomo sciocco Fratello di Cassandro
Il Sig. Francesco Antonio Spizeder
Don Cassandro Gentiluomo sciocco ed Avaro Fratello di Polidoro
Il Sig. Giuseppe Hornung.
Simone Tenente del Capitano
Il Sig. Felice Winter.

Tutti in attual servizio di S. A. Reverendissima etc.
La Musica è del Signor Wolfgango Mozart in Età di Anni dodici[1].

Für die Aufführungen der Opern, welche am Namenstag des Erzbischofs oder bei besonderen festlichen Veranlassungen stattfanden, war im erzbischöflichen Palast ein Theater eingerichtet[2]. Die Ausführung übernahmen entweder Mitglieder des Hofstaates — im Jahr 1748 wurde la clemenza di Tito von den signori paggi di corte gegeben, welchen auch die Frauenrollen zufielen — oder der Kapelle. Die noch vorhandenen Textbücher zeigen, daß häufig, wenn auch nicht immer, einheimische Musiker die Komposition lieferten. Bei solchen Festopern wurde in der Regel am Schluß der Gefeierte direkt angeredet, meistens in der Form einer Arie mit Recitativ, an die sich wohl auch ein Chor anschloß; diese Peroration, die mit dem Inhalt der Oper in gar keinem Zusammenhang stand, hieß licenza[3]. Es sind noch zwei von Wolfgang komponirte, an den Erzbischof Sigismund (st. 1771) gerichtete Licenzen vorhanden, eine Tenorarie (36 K., S. VI. 3) und eine Sopranarie (70 K., S. VI. 4), beide mit lang ausgeführtem Recitativ, die von der zunehmendem Gewandtheit in der Formbehandlung Zeugnis ablegen.

Den größten Theil des Jahres 1769 brachte Wolfgang ruhig

[1] [Mitgetheilt nach einer Abschrift bei Nottebohm, Mozartiana S. 103. Zuerst wieder aufgefunden von Köchel, A. M. Z. 1864 S. 495.]

[2] [Vgl. Pirkmayr, Über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe, 1762—1775, in der Salzburger Zeitung 1886 No. 160 fg., nach den Hof-Diarien und anderen Quellen.]

[3] Über die verschiedenen Arten, diese anzubringen, spricht Metastasio, Opp. post. I p. 300 ff.

in Salzburg unter Studien zu, von denen wir das Nähere nicht wissen[4]. Außer sieben Menuetts für zwei Violinen und Baß, welche am 26. Jan. 1769 komponirt wurden (S. XXIV. 13)[5], und zwei am 6. und 8. August bei der Universität aufgeführten Instrumentalkompositionen[6] sind zwei Messen die einzigen Kompositionen, welche bestimmt diesem Jahr angehören, und diese verrathen deutlich die Schulstudien. Die erste in D moll vom 14. Jan. 1769 (65 K., S. I. 2)[7], bemerkenswerth der Molltonart wegen, ist eine missa brevis und demgemäß in den Chorsätzen, wie in den eingemischten Soli knapp gehalten; im Credo werden die Worte genitum, non factum — consubstantialem patri — per quem omnia facta sunt unter drei Stimmen vertheilt zugleich gesungen. Auch die einzelnen Phrasen, obgleich sie wohlgebildet sind, haben eine gewisse Kurzathmigkeit, es fehlt noch das Geschick, fortzuführen und zu entwickeln, was innere Durchbildung voraussetzt. Denn die Fertigkeit, die Form im einzelnen zu handhaben, auch die kontrapunktische, ist bereits da, hier tritt schon manches Eigenthümliche hervor. So ist das Fugato

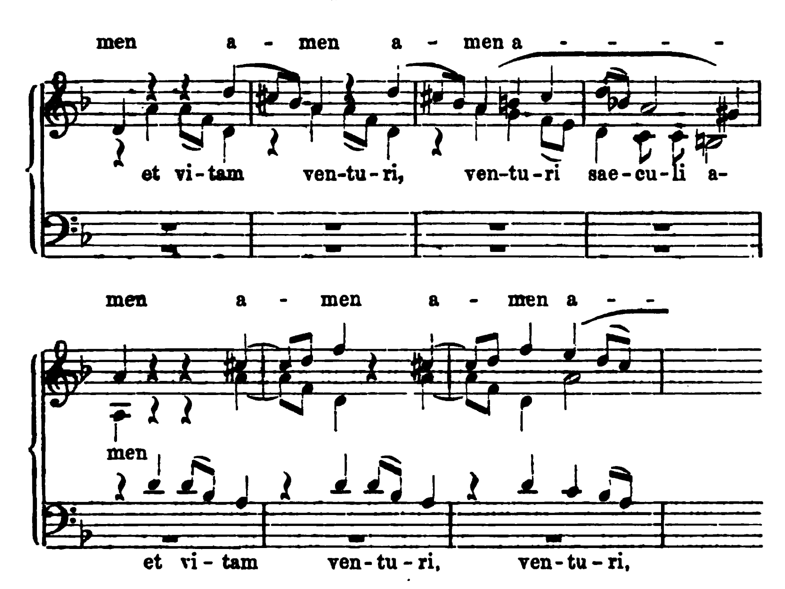


[4] [Ein paar chronologische Daten aus diesem Jahre theilt P. Sigism. Keller in den Monatsh. für Musikgeschichte, Bd. V S. 122 mit; dieselben waren von Mozarts Freund Hagenauer in einen noch jetzt bei S. Peter in Salzburg befindlichen Kalender eingetragen, und man erkennt die Theilnahme, mit welcher der junge geistliche Freund die Entwickelung des Knaben verfolgte.]

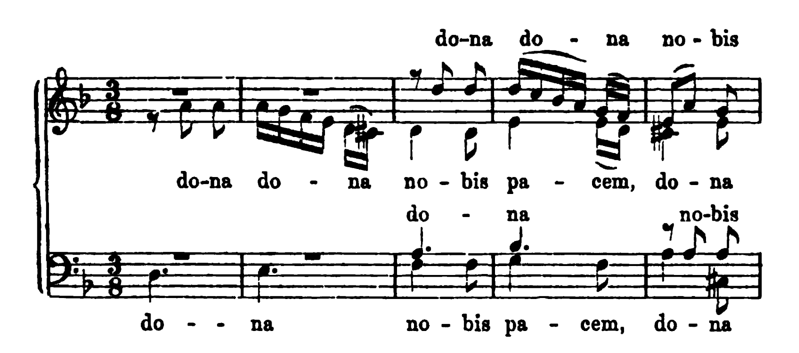
[5] Nach dem Autograph bei R. v. Pfuesterschmied in Wien mir von Köchel mitgetheilt.

[6] [Hammerle bezeichnet sie als Serenaden (S. 8). Protokoll: 1769. 6. Aug. Dom. Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita. — 1769. 8. August. Martis. Vacatio. Musica D. D. Physicorum ab eodem adolescente facta. Hagenauer schreibt zum 6. Aug.: Hodie fuit musica finalis D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart iuvene. Daraus vermuthet Keller eine dramatische Komposition; eine solche aber ist aus jener Zeit nicht nachzuweisen. Der Ausdruck „Finalmusik" bezeichnet, wie später noch zu erwähnen sein wird, eine Instrumentalkomposition. Welche unter den erhaltenen Kompositionen jene beiden Stücke sind, wird sich nicht mehr bestimmen lassen.]

[7] [Vgl. Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877 S. 106. Sie wurde am 5. Febr. aufgeführt.]



nicht gewöhnlich, wenn es auch an dieser Stelle einen etwas auffallenden Eindruck macht. Unverkennbar ist es, wie er im Verlauf der Messe sich immer mehr hineinschreibt, wie er sich freier fühlt und behaglicher gehen läßt. Nur das Benedictus hat ihm zu schaffen gemacht. Zuerst ist es für alle vier Stimmen geschrieben, dann für Sopransolo, endlich als Duett für Sopran und Alt, und diese letzte Fassung ist zweimal bearbeitet. Die dabei im einzelnen vorgenommenen Änderungen zeigen, wie genau er es mit seiner Arbeit nahm[8]. Der Anfang des Dona



[8] [Zwei frühere Bearbeitungen theilt Espagne im R. B. S. 4 mit.]



verspricht etwas, allein es wird nicht in gleichem Schritt zu Ende geführt.

Die zweite Messe in C dur (66 K., S. I. 3 mit Espagne's R. B.), die Pater-Dominicus-Messe, wurde im Oktober 1769 komponirt, als der Freund Hagenauer, dessen Eintritt ins Kloster Wolfgang einst Thränen erpreßte (S. 54), in der St. Peterskirche die erste Messe celebrirte[9]. Hier hat der junge Komponist sich zusammengenommen, sein Bestes zu geben, es sollte eine große und glänzende Festmesse werden. Alle Sätze sind breit angelegt und ausgeführt, auch läßt sich der Fortschritt in der formalen Behandlung nicht verkennen. Die Motive sind bedeutender, auch die Violinfiguren, welche eine große Rolle spielen, theilweise charakteristischer, die Stimmen bewegen sich freier; allein durchweg macht es sich bemerklich, daß den breiteren Formen der Gehalt noch nicht entspricht. Eine Reihe selbständiger Solosätze, welche

[9] Brief vom 6. Okt. 1770. Dominicus Hagenauer wurde 1786 Prälat des St. Peterstifts, auch General-Steuereinnehmer des Prälatenstandes. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreiß. Jahre. S. 78. 299. 326. [Die Worte seines Tagebuches lauten: Ad. 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici. Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima. — Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum maius Organum pulsavit. An die Feier schloß sich folgenden Tags ein großes Fest bei dem Vater des jungen Priesters, welches mit einer Musikaufführung L. Mozarts und seiner Kinder schloß. Tagebuch zum 16. Okt.: Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Mensa finita prima quadrante post horam 4tam D. Mozart chori musici aulici praefectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus juvenis 13 annorum, cantavit, pulsavit panduram et Clavier ad stupendum usque 1/2 circiter 6tam. Vormittags hatte er die Messe auf Nonnberg dirigirt; muthmaßlich wurde die am Tage vorher aufgeführte wiederholt.]

offenbar zu einem besonderen Festschmuck dienten, zeigt deutlich das Bestreben, den leichten Ton der Oper zu vermeiden und dem gefälligen Reiz eine gewisse Würde zu verleihen. Die glückliche Anlage für edle und feine Melodiebildung tritt auch hervor, aber eine unverkennbare Befangenheit läßt sie nicht zu völliger Entfaltung kommen. Eigenthümlich ist das Benedictus, ein Soloquartett, nur von den vereinigten Violinen begleitet, welche die Singstimmen unausgesetzt mit einer laufenden Figur anmuthig umspielen. Auch im Dona macht es eine gute Wirkung, wenn der Chor die kurzen Solosätze mit



in wechselnder harmonischer Führung beantwortet [10].

Diese Messen zeigen übrigens, daß L. Mozart nicht etwa darauf ausging, seinen Sohn auf dem kürzesten Wege zu einem fertigen Opernkomponisten auszubilden, sondern ihn die strengste Schule durchmachen ließ, in der richtigen Überzeugung, daß ihn dann sein Genie an jedem Platz das Richtige ergreifen lassen würde.

Sein Plan, mit Wolfgang nach Italien zu gehen, stand fest und er sah den Aufenthalt in Wien als eine Einleitung dazu an. Damals war Italien für die Musiker, was es heute noch für die bildenden Künstler ist; ein Aufenthalt daselbst war gleich nothwendig, um der künstlerischen Ausbildung des Musikers die Vollendung und seinem Ruhm den Glanz zu geben. Die Musik war in Italien nicht allein eine allgemein verbreitete und beliebte Kunst, sondern sie galt als die Kunst überhaupt. Alle Stände theilten die unersättliche Lust, überall, in der Kirche, im Theater, im Hause und auf der Gasse Musik zu hören; allgemein waren der angeborene feine Sinn für künstlerische Ausführung, durch beständige Übung gebildet, und der leidenschaftliche Enthusiasmus für alles Vortreffliche. So hatte sich in Italien eine nationale Tradition in der Produktion wie im Urtheil gebildet, ein musikalisches Klima, in welchem zu leben dem Künstler leicht wurde. Er sah dort einen bestimmten Weg zu der Gunst eines Publikums gewiesen, das ihn durch Aufmerksamkeit und Verständnis

[10] [Vgl. noch Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877 S. 641.]

zu immer neuen Anstrengungen anspornte und für jedes Gelingen durch lebhaften Beifall belohnte.

Opern- und Kirchenmusik wurden fast gleichmäßig gepflegt und unterstützten einander wechselseitig. Es gehörte zum Glanz fürstlicher Höfe und reicher Städte, im Karneval oder bei festlichen Gelegenheiten Opernvorstellungen zu geben; kein Aufwand wurde gescheut, die ausgezeichnetsten Sängerinnen und Sänger zu engagiren, und für jede stagione mußten neue Opern, womöglich von berühmten und beliebten Komponisten, geschrieben werden. Auch die Würde der Kirche verlangte mindestens an den Hauptfesttagen für den musikalischen Theil des Kultus glänzende Ausstattung, und die reich dotirten Kirchen und Klöster konnten mit den Theatern rivalisiren. Fortwährend wurde eine Menge bedeutender Kräfte für musikalische Produktion und Ausführung in Anspruch genommen; jedem Talent war reichliche Gelegenheit geboten, sich zu versuchen und sich auszuzeichnen.

Für die musikalische Ausbildung von Jugend an war hauptsächlich durch die Kirche gesorgt. Klöster und geistliche Anstalten waren bedacht, die ihnen zu Gebote stehenden musikalischen Kräfte für ihre Zwecke auszubilden; eigene Anstalten wurden gegründet, aus denen später zum Theil die Konservatorien hervorgingen, mit der Aufgabe, ihre Schüler zu Sängern, Instrumentalisten oder Komponisten, jedenfalls zu gründlich geschulten Musikern auszubilden. In Venedig bestanden vier Stiftungen, in welchen theils Knaben, theils besonders Mädchen in der Musik unterrichtet wurden, zunächst um beim Gottesdienste verwendet zu werden, das Ospitale della pietà für Findlinge bestimmt; Ospedaletto, wo um diese Zeit Sacchini Kapellmeister war; gli Mendicanti und gl'Incurabili, damals unter Galuppi's Direktion[11]. In Neapel waren ähnliche Anstalten de' Poveri di Gesù-Cristo; della pietà de' Turchini; S. Onofrio; Loretto. Sollten sie gleich ursprünglich als Pflanzschulen der kirchlichen Musik dienen, so förderten sie doch die weltliche Musik nicht minder, ja gerade die ausgezeichnetsten Schüler wandten sich der glänzender lohnenden Oper mit Vorliebe zu. Eine gänzliche Scheidung bestand auch keineswegs; Opernkomponisten arbeiteten meistens

[11] Burney, Reise I S. 101 ff. Vgl. die Auszüge aus Th. Fr. Maier, Beschreibung von Venedig I 1787. in der musik. Realzeitung 1788 S. 108 ff.

auch für die Kirche, in der Opernsänger sich hören ließen, und von der selbst die Leistungen der Instrumentalvirtuosen nicht ausgeschlossen waren. Auch Geistliche übten Musik in verschiedenen Richtungen mit Eifer und mit ausgezeichnetem Erfolg aus.

Wirkte diese Einigung der musikalischen Kräfte durch den überwiegenden Einfluß der Oper mehr und mehr ungünstig auf die Würde und Reinheit der kirchlichen Musik, so war sie für die konsequente Ausbildung in der Form und Technik ein entschieden günstiges Moment. Der Erfolg war um so größer, als die fast instinktive Sicherheit eines nationalen Geschmacks vor Abirrungen schützte, welche den fest bezeichneten Entwickelungsgang nur hemmen konnten. Allerdings mußte eine so geartete Kunst in ihrer einseitigen Ausbildung sich am Ende ausleben; allein man wird neben der Fülle außerordentlicher Leistungen zahlreicher Meister bewundern, wie die italiänische Musik im Stande war durch ein reich bewegtes, vielseitiges Leben eine musikalische Atmosphäre zu erzeugen. Sie hat selbst durch konsequente Ausbildung der Technik einen sicheren Grund gelegt, von dem aus allein eine Befreiung der Musik aus den ihr in Italien gesteckten Schranken möglich war, ohne die Gesetze künstlerischer Gestaltung preiszugeben oder erst von neuem entdecken zu müssen.

Unter diesen Umständen übte Italien eine wenig bestrittene und beschränkte musikalische Herrschaft aus. Spanien und England erkannten sie ziemlich unbedingt an; in Frankreich, wo die von Italien ausgegangenen Impulse unter nationalen Einflüssen ausgebildet waren, begann italiänischer Einfluß, trotz vielfachen Widerspruchs, sich wieder geltend zu machen. In Deutschland legten die Leistungen großer Meister — man darf nur an die Bachsche Familie als Repräsentantin der deutschen Kirchenmusik, an Keiser, den Schöpfer der deutschen Oper in Hamburg, erinnern — Zeugnis von der eigenthümlichen Entwickelung der Musik ab. Zwar war dieselbe nicht urdeutsch wie die deutschen Eichen, sondern vielfach durch italiänische und französische Muster angeregt; allein die Auffassung und Ausbildung der Formen, der innere Gehalt, der ganze Sinn und Geist dieser Musik ist echt deutsch. Diese deutsche Musik aber war wesentlich auf das protestantische Norddeutschland beschränkt; sie wurde von keiner Gunst der Großen getragen und auch der gegen die Kunst kältere Sinn der Norddeutschen ließ sie nicht zu einer Popularität gelangen,

wie sie in Italien erwärmend und belebend auf die Kunst wirkte. Bei allen deutschen Höfen, protestantischen wie katholischen, war die Oper italiänisch; die katholische Kirchenmusik stand ganz unter dem Einfluß der italiänischen Komponisten, Sänger und Sängerinnen waren Italiäner oder in Italien gebildet, größtentheils auch die Instrumentalisten, wiewohl auf dem Gebiet der Instrumentalmusik Deutschland sich zuerst Italien selbständig gegenüberstellte.

Der eigenthümliche Zug der Deutschen nach Italien, welcher sich zu allen Zeiten in verschiedenen Äußerungen offenbart hat, mußte daher in den deutschen Musikern besonders mächtig werden[12]. Sänger und Komponisten fanden dort die beste Gelegenheit, durch Hören und Versuchen zu lernen, und wenn es ihnen gelang, dort Beifall zu finden, so war der in Italien gewonnene Ruhm überall die beste, wo nicht die einzige Empfehlung. Die deutschen Komponisten des vorigen Jahrhunderts — abgesehen von den norddeutschen protestantischen Kirchenkomponisten — haben in Italien ihre Studien gemacht und den Grund ihres Ruhms gelegt, wenn sie auch, wie Händel und Gluck, originale Kraft genug besaßen, später selbständig eigene Bahnen einzuschlagen[13]. Man kann sagen, daß Mozarts Römerzug in diesem Sinne der letzte war; ihm war es vorbehalten, nicht allein das höchste Ziel der italiänischen Oper zu erreichen, sondern die Schranken der Nationalität zu durchbrechen und ebensowohl der italiänischen Formvollendung Tiefe und Gehalt zu verleihen, als mit dem dort erworbenen Reichthum frei schaltend die deutsche Oper künstlerisch zu gestalten.

L. Mozart hatte, als er seinen Sohn nach Italien führte, einen doppelten Zweck vor Augen. Er sollte dort nicht schulmäßig lernen — dafür war zu Hause gesorgt —, sondern aus

[12] Zelter, Briefw. mit Goethe II S. 177.

[13] Eine merkwürdige Ausnahme macht Jos. Haydn, gewiß zum Glück für die Entwickelung der deutschen Musik, obgleich auch er durch den Unterricht von Porpora und den Verkehr mit Metastasio in seiner Jugend in die italiänische Schule eingeweiht war. Allein seine zahlreichen italiänischen Opern, die er selbst den Werken gleichzeitiger Opernkomponisten nicht nachstellte, haben ihm keinen Namen gemacht. Sein allgemeiner Ruhm knüpfte sich lange Zeit nur an seine Instrumentalkompositionen, die ganz deutsch waren, und seine beiden großen Oratorien entstanden zu einer Zeit, wo die universale Geltung der italiänischen Musik bereits erschüttert war.

der engen provinziellen Existenz in die künstlerische große Welt eintreten und sich durch die Fülle außerordentlicher Leistungen den feinen Geschmack eines durchgebildeten Weltmannes im Gebiete seiner Kunst erwerben. Dann aber sollte er sich dort Ruhm erwerben und durch diesen den Weg für die Zukunft sicher bahnen. Er erwartete von den leicht entzündlichen Italiänern, da die Jugend Wolfgangs das Interesse für seine an sich ungewöhnlichen Leistungen erhöhte, um so lebhafteren Beifall; er täuschte sich darin nicht. Bald überzeugte er sich auch, daß ein pekuniärer Gewinn von dieser Reise nicht zu erwarten sei, da die Konzerte (accademie) meistens von einer geschlossenen Gesellschaft oder durch ein öffentliches Institut ohne Eintrittsgeld für den Abend gegeben wurden; so daß der Künstler auf keine Einnahme als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar rechnen konnte, das nicht groß auszufallen pflegte. Bald nach dem Eintritt in Italien macht er seine Frau hierauf aufmerksam, betont aber wiederholt, daß er, wenn auch keine Reichthümer, doch „immer ein wenig mehr als die Nothwendigkeit habe“, und, weil er die Hauptsache im Auge behielt, völlig zufrieden sei. Als ein Mann, der in der Stetigkeit jeglicher Pflichterfüllung das wesentlichste Moment der Erziehung erkannte, hielt er darauf, daß Wolfgang auch auf der Reise regelmäßig in der hergebrachten Weise sich beschäftigte. Eine Reihe von Kompositionen, zum Theil durch momentane Veranlassung hervorgerufen, zum Theil auf eigenen Antrieb oder zur Übung verfaßt, legen davon Zeugnis ab; die ununterbrochene technische Ausbildung im Klavier- und Violinspiel versteht sich von selbst. Wolfgang, der eine große Vorliebe für die Rechenkunst hatte (s. S. 22), ließ sich von der Schwester sein Rechenbuch nachschicken (Brief vom 21. Apr. und 19. Mai 1770), um sich darin weiter zu üben. In Rom bekam er eine italiänische Übersetzung von Tausend und eine Nacht geschenkt, die ihn sehr unterhielt (21. Juli 1770); später finden wir ihn bei der Lektüre des Telemach (8. Sept. 1770). L. Mozart war zu gebildet, um Italien für lehrreich bloß in musikalischer Rücksicht anzusehen. Seine Briefe zeigen, daß er für Staatseinrichtungen und Volksleben, für Natur wie für Kunst und Alterthum Interesse zeigt; er verweist die Seinigen auf Reisebeschreibungen, aus denen sie sich vorläufig belehren könnten, bis die von ihm gesammelten Kupferstiche und Bücher, als ein reich-

haltiger Stoff für künftige Unterhaltungen, anlangen würden. Wie der Sohn ihm hierin gern folgte, so kam er auch seiner Achtsamkeit auf seine Gesundheit entgegen. „Du weißt, daß er sich selbst mäßigt", schreibt er (17. Febr. 1770), „und ich kann dich versichern, daß ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles was ihm nicht gut scheint läßt er stehen, und er ißt manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf und den ganzen Tag lustig und fröhlich". Und von Rom meldet er (14. April 1770), daß Wolfgang „so Acht auf seine Gesundheit hat, als wäre er der erwachsenste Mensch".

Bei allen Ehrenbezeigungen, mit denen Wolfgang überhäuft wurde, ohne daß sie auf ihn einen sonderlichen Eindruck gemacht zu haben scheinen, bei seinen künstlerischen Arbeiten und Leistungen bleibt er ein unbefangener Knabe, klug und lebhaft, zu lustigen Scherzen, auch zu Albernheiten stets aufgelegt, aber unter allen Zerstreuungen der Reisen immer mit der warmen Anhänglichkeit den Seinigen und der Heimath zugethan. In den Briefen an seine Schwester ergeht er sich in einem possenhaften Jargon, der alle möglichen Sprachen durcheinander mengt, in kindischen Späßen und Neckereien, wie sie unter Geschwistern, die miteinander aufgewachsen sind, durch ein Gewohnheitsrecht sich lange erhalten. Allein sowie die Rede auf Musik kommt, gewahrt man durch die Tändeleien hindurch ein lebhaftes Interesse und ein sicheres, selbständiges Urtheil, und in allen gemüthlichen Dingen spricht sich liebenswürdige Offenheit und herzliche Theilnahme aus. Glückliche Anlagen und verständige Erziehung waren einander begegnet, um ein schönes Resultat zu erzielen, und gewiß hatte auch die konzentrirte Ausbildung so hoher künstlerischer Fähigkeiten darauf hingewirkt, manches fern zu halten, das auf die Entwickelung des Knaben einen ungünstigen Einfluß hätte üben können.

Vor der Abreise nach Italien wurde Wolfgang vom Erzbischof förmlich zum Konzertmeister ernannt, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern seit 1770 aufgeführt wird[14].

[14] [Ad 27. Nov. Hodie D. Wolfgangus Mozart iuvenis 14 annorum cum facultate abeundi Italiam litteram decretalem accepit, quod sit imposterum Concert Maister, cum permissione quod post reditum ex Italia iam sit competentem huic officio pensum percepturus. So das Tagebuch Hagenauers.]

Vater und Sohn verließen Salzburg am 12. Dez. 1769[15]. Nach Tyrol und Oberitalien liefen von da mancherlei Fäden persönlicher Beziehungen, theils durch kaufmännische Verbindungen, theils durch die adeligen Familien des Domkapitels, deren Angehörige dort angestellt oder ansässig waren, nicht selten auch in Salzburg studirten. Es fehlte daher nicht an Empfehlungen, welche die Reisenden in die verschiedensten Kreise einführten. Zunächst wurde in Innsbruck Halt gemacht, wo sie von Graf Spaur, dem Bruder des Salzburger Domkapitulars, wohl aufgenommen wurden. Wolfgang spielte am 14. Dez., in einer vom hohen Adel veranstalteten Akademie beim Grafen Künigl ein Konzert, das man ihm zur Prüfung vorlegte, vom Blatt weg und erhielt es außer einem Regal von 12 Dukaten zum Geschenk. Auch die Inspruder Zeitung (18. Dez.) bezeugte, daß Herr Wolfgang Mozart, „welcher wegen seiner außerordentlichen musikalischen Wissenschaft sich schon seit seinem sechsten Jahre sowohl an dem Allerhöchsten kaiserl. Hofe, als in Engelland, Frankreich, Holland und durch das ganze römische Reich berühmt gemacht hat", in diesem Konzert die schönsten Proben seiner ganz besonderen Geschicklichkeit ablegte. „Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen 13 Jahr alt ist, hat also auch hier seinem Ruhm einen neuen Glanz beygeleget, und durch seine außerordentlichen Talente die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereiniget".

Sobald sie Italien betreten hatten, wurden die Ehrenbezeigungen, mit denen man den jungen Künstler empfing, lebhafter und enthusiastischer. In Roveredo fand L. Mozart zu seiner Überraschung in dem Kreishauptmann Christani einen alten Bekannten. Dieser war in seiner Jugend bei einem Verwandten in Salzburg erzogen und hatte bei L. Mozart Unterricht auf der Violine gehabt; er fand, daß Wolfgang seiner Mutter ähnlich sehe, deren er sich noch sehr wohl erinnerte. Auch andere Bekannte aus alter Zeit kamen hier zum Vorschein und fanden sich bei Christani zu einem fröhlichen Mittagsmahl zusammen. Wie gewöhnlich veranstaltete der Adel ein Konzert im Hause des

[15] L. Mozarts Briefe von der Reise, welche Nissen auszugsweise bekannt gemacht hat, sind größtentheils im Mozarteum in Salzburg. [Zu denselben treten als Quelle jetzt die Mittheilungen der Schwester (Nott. 104) hinzu. Als Datum der Abreise gaben Vater und Schwester übereinstimmend den 12., Hagenauer den 13. Dezember an.]

Baron Todeschi, der schon von Wien her ein Verehrer des jungen Künstlers war. „Was sich der Wolfgang für eine Ehre gemacht, ist unnöthig zu schreiben", meldet der Vater. Als er Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten, um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde gebrauchten, um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war der Enthusiasmus in Verona. Da jeden Abend Oper war, konnte erst nach sieben Tagen ein Konzert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängten sich die Einladungen bei March. Carlotti, Graf Giusti del Giardino, Locatelli u. a. Vor einer Versammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Symphonie von seiner Komposition aufführen, spielte die schwierigsten Sachen vom Blatte und komponirte nach einem aufgegebenen Text eine Arie, welche er selbst sang, und andere Stücke über gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaso die Orgel spielen wollte, wiederholte sich die Scene von Roveredo. Der Zudrang war so groß, daß sie den Weg durchs Kloster nehmen mußten, um in die Kirche zu kommen, und auch so wären sie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres sie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen so Platz gemacht hätten. „Da es vorbei war, war der Lärm noch größer, denn jeder wollte den kleinen Organisten sehen". Die Zeitung pries (Beil. III C) und Dichter besangen die wunderbare Erscheinung um die Wette (Beil. III A, 4. 5). Der Generaleinnehmer Pietro Lugiati, welcher an der Spitze der begeisterten Dilettanten stand, ließ ein lebensgroßes Bild Wolfgangs am Klavier in Öl malen und theilte in einem ausführlichen Brief (22. April) der Mutter diese Ehrenbezeigung mit, indem er seine Bewunderung für den raro e portentoso giovane in warmen Worten aussprach[16].

Am 10. Januar kamen sie in Mantua an, trotz der Kälte gesund und wohl, aber Wolfgangerl, wie der Vater schreibt, sah von der Luft und dem Kaminfeuer aus, „als hätte er einen Feld-

[16] Das Bild ist durch Sonnleithners Bemühungen wieder aufgefunden und in seinem Besitz; Wolfgangs Brustbild ist danach gestochen beigegeben (Beil. „Moz. Portr.").

zug gethan, ein wenig rothbraun, sonderheitlich um die Augen und um den Mund, so z. Ex. wie Se. Majestät der Kaiser aus- sehen". Auch hier wurden sie von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen, namentlich sorgte Sgra. Bettinelli wie eine Mutter für ihn und entließ ihn mit weinen- den Augen. Eine Signora Sartoretti lud sie zum Mittag- essen zu Gast und schickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem schönen Blumenstrauß, an dem unten rothe Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Dukaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora ver- faßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. III A, 6). Auch gab sie Wolfgang eine Pomade, welche dessen Hände, die vom Frost gelitten hatten, rasch wiederherstellte. Am 16. Januar war das Konzert der philharmonischen Gesellschaft in ihrem artigen teà- trino, in welchem Wolfgang die Hauptleistung übernahm. Das nachstehende Programm giebt eine Vorstellung von den Akade- mien, in welchen Wolfgang sich in Italien hören ließ.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del dì 16 del corrente Gennajo 1770
in occasione della venuta del espertissimo giovanetto Sign. *Amadeo Mozart*.

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' im- provviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.
5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cem- balo, sopra parole fatte expressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisa- mente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal. Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima pre- sentatogli all' improvviso.

11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall unsäglich und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Musiker in Mantua nach allen Proben, die sie mit Wolfgang vorgenommen, nicht fürchteten zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dieser Jüngling scheine geboren, um die in der Kunst erfahrensten Meister zu beschämen, wie auch ein angesehener Gelehrter in Verona geschrieben habe, er sei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beschämen geboren worden seien".

Man sieht, daß es dabei hauptsächlich auf den Eindruck des Wunderbaren so frühreifer Leistungen abgesehen war. War es schon staunenswerth, daß Wolfgang sich als Klavierspieler, Violinist und Sänger hören lassen konnte, so traten doch die Leistungen des Virtuosen entschieden vor denen des Komponisten zurück. Auch hier ist der Nachdruck auf das Improvisiren gelegt, die Fähigkeit, verschiedenartige Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunst gemäß zu lösen, was neben großer Lebhaftigkeit der produktiven Phantasie vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form voraussetzt. Bei der Würdigung seiner jedenfalls außerordentlichen Leistungen bleibt das Erstaunenswertheste, daß diese für so junge Jahre unerhörte Produktionskraft keine durch Überreizung noch Überbildung gesteigerte war, sondern als die für diese Natur normale erscheint. Denn wir sehen, daß sie nicht wie eine durch Kunst rasch getriebene Pflanze üppig aufschießt und bald welkt, sondern stetig aufblüht und im Mannesalter zu der vollen Reife schöpferischer Kraft gelangt, welche die in der Jugend gewonnene formale Fertigkeit zur Freiheit künstlerischer Gestaltung erhebt.

Noch vor Ende Januar kamen sie nach Mailand, wo sie im Kloster der Augustiner von S. Marco eine sichere und bequeme Wohnung fanden. Sie hatten einen eigenen Laienbruder zu ihrer Bedienung, und man hatte die Aufmerksamkeit, ihnen

bei der Kälte ihre Betten zu wärmen, worüber Wolfgang „beim Schlafengehen allezeit in seinem Vergnügen war". Ihr warmer Freund und Gönner war der Generalgouverneur Graf Carl Joseph von Firmian (geb. 1716). Er hatte seine Erziehung zum Theil in Salzburg erhalten (wo sein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbischof war), und gründete dort als Student einen litterarischen Verein, dessen ernstliche Bestrebungen um freiere wissenschaftliche Bildung harte Anfechtung erfuhren[17]. Er studirte dann in Leyden und erwarb sich auf Reisen in Italien und Frankreich gründliche, vielseitige Bildung und geläuterten Geschmack. Als Gesandter in Neapel gewann er Winckelmanns Herz, der ihn als einen von den größten, weisesten, menschlichsten und gelehrtesten Männern seiner Zeit und einen der würdigsten unserer Nation preist[18]. Seit 1759 Generalgouverneur der Lombardei, wirkte er im edelsten Sinn für den materiellen Wohlstand wie für Aufklärung und Bildung. Wie Münchhausen, dem Schlözer ihn an die Seite stellt[19], nicht nur ein Freund, sondern ein feiner Kenner der Wissenschaften und Künste, machte er seine bedeutenden Sammlungen mit großer Liberalität zugänglich, und unterstützte Künstler und Gelehrte auf jede Weise. Auch Mozarts fanden bei ihm die wahre Theilnahme, welche er jeder bedeutenden Erscheinung entgegenbrachte. Unter seinem Einfluß bei den vornehmen Familien eingeführt, genossen sie die Freuden des Karnevals, Bälle und Maskeraden und mußten sich der Sitte gemäß Mäntel und Bajuten (Kappen, welche den Kopf bis ans Kinn bedeckten und bis über die Schultern hinabfielen[20]) machen lassen. L. Mozart, der fand, daß sie dem Wolfgang unvergleichlich anstehen, schüttelte den Kopf dazu, „daß er auf seine alten Tage noch diese Narreden mitmachen müsse," und tröstete sich damit, daß man das Zeug wenigstens zu Unterfutter werde verwenden können. In der Oper, welche auch nicht versäumt wurde, lernten sie den Maestro Piccinni kennen, der seinen Cesare in Egitto aufführte. Die Leistungen Wolfgangs in einem öffentlichen Konzert, die Proben,

[17] S. Mayr, Die ehem. Univ. Salzburg S. 12 f.
[18] Winckelmann, Briefe I S. 271. 279. 324. II S. 48.
[19] Schlözers Leben I S. 96 f. 276. 313. Vgl. Dutens, Mém. I p. 327. Teutsch. Merc. 1789, III S. 301.
[20] Teutsch. Merc. 1775, III S. 247 f.

welche er vor Liebhabern und Künstlern ablegte, erregten auch hier staunende Bewunderung. „Es ging wie aller Orten“, schreibt L. Mozart, „und braucht keine weitere Erklärung“. Unter den Musikern, deren Prüfung Wolfgang zu bestehen hatte, war die Hauptperson der alte Giambattista Sammartini, ein geborner Mailänder, Organist an verschiedenen Kirchen und Kapellmeister des Klosters Santa Maria Maddalena, der schon 1726 als ein ausgezeichneter Komponist galt. Außer unzähligen Kirchenkompositionen hatte er eine Menge von Symphonien und Instrumentalsätzen geschrieben, die auch in England und Deutschland, besonders in Wien bekannt waren, und man rühmte ihn auch seines Feuers und Reichthums an Erfindung wegen als einen Vorgänger Haydns[21].

Die Kameradschaft, welche Wolfgang mit zwei jungen geschickten Kastraten von fünfzehn und sechszehn Jahren gemacht hatte, veranlaßte ihn, für sie ein Paar lateinische Motetten zu komponiren. Graf Firmian wollte aber den aufstrebenden jungen Künstler ernstlich fördern. Er gab in seinem Palast eine glänzende Soiree, welche auch der Herzog von Modena mit seiner Tochter und der Kardinal-Erzbischof besuchten. Hier sollte Wolfgang vor einem auserlesenen Publikum den Beweis geben, daß er im Stande sei, ernsthafte dramatische Musik zu setzen und war deshalb veranlaßt worden, drei Arien von Metastasio zu komponiren. Das Hauptstück war eine große Arie mit einem begleiteten Recitativ aus Demofoonte (A. III sc. 5), das berühmte oft komponirte Misero pargoletto (77 K., S. VI. 5. Nott.). Das Recitativ ist sehr ausgeführt im hochtragischen Stil, von kräftigem Charakter, den namentlich das Orchester wiedergiebt. Die Arie bildet ein Adagio mit einem Poco Allegro als Mittelsatz; in beiden ist der einmal angeschlagene Grundton festgehalten. Die beiden anderen Arien (78. 79 K., S. VI. 6. 7. Nott.) aus Metastasio's Artaserse, Per pietà, bel idol mio (A. I sc. 5) und Per quel paterno amplesso (A. II sc. 11) bestehen jede aus einem Satz; die letzte ist durch ein kurzes Recitativ eingeleitet. In beiden ist das einfache Cantabile durch Bravourpassagen verschiedener Art aufgeputzt, die in der ersten Arie ganz fehlen. So konnten diese drei sämmtlich für Sopran geschriebenen[22] Arien wohl die Hauptseiten des dramatischen Ge-

[21] Griesinger, Biogr. Not. S. 15. Carpani, Haydine p. 56 ff.

[22] Die Arie Misero tu non sei (Anh. 2 K.), welche Wolfgang ebenfalls

sanges jener Zeit repräsentiren und bestanden auch die Prüfung. Firmian verehrte Wolfgang außer einer Tabatière mit 20 gigliati[23] als ein willkommenes Geschenk Metastasio's Werke. Aber das wichtigste Resultat dieser Soiree und ihres Aufenthaltes in Mailand war, daß Wolfgang für die nächste stagione die scrittura erhielt. Er sollte unter Voraussetzung der Erlaubnis seines Fürsten — welche gleich nachgesucht und auch ertheilt wurde — die erste Oper schreiben, für welche man die ersten Sänger, die Gabrielli mit ihrer Schwester und Ettore, engagiren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand bestimmt. Das Textbuch wollte man ihnen nachschicken, damit Wolfgang sich mit demselben vertraut machen könne, die Recitative mußten im Oktober nach Mailand eingeschickt werden, und mit Anfang November sollte der Komponist selbst da sein, um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und für die Aufführung in den Weihnachtstagen einzustudiren. Diese Bedingungen waren ihnen insofern angenehm und bequem, als sie ungehindert erst Italien durchreisen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

Nachdem sie von Mailand abgereist waren, komponirte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, Abends sieben Uhr, wie er selbst angemerkt hat, sein erstes Quartett (80 K., S. XIV. 1). In Parma lud die berühmte Sängerin Lucrezia Agujari, genannt la Bastardella, sie zum Speisen ein und sang ihnen drei Arien vor, durch welche sie den Ruf ihrer Kehlfertigkeit und ihrer fabelhaften Höhe rechtfertigte. „Daß sie bis ins C acuto soll hinaufsingen war mir zu glauben nicht möglich," schreibt L. Mozart; „allein die Ohren haben mich dessen überzeugt. Die Passagen, die der Wolfgang aufgeschrieben [Brief vom 24. März

in Mailand komponirte (Br. vom 26. Jan. 1770), ist aus Metastasio's Demetrio A. I sc. 4), den er kurz vorher in Mantua gehört hatte; sie ist nicht erhalten. [Erhalten dagegen ist eine ebenfalls in Mailand komponirte mit Koloraturen reich ausgestattete Sopranarie Fra cento affanni, von Köchel aufgefunden (K. 88., S. VI. 9). Nach dem Berichte der Schwester hat Wolfgang in Mailand auch Symphonien komponirt, wobei an die Symphonien K. 73—76 gedacht werden kann; wenn nicht etwa eine Verwechslung mit dem späteren Mailänder Aufenthalt (1771) vorliegt.]

[23] Ein gigliato, Florentiner Goldgulden, ward ungefähr einem Dukaten gleich gehalten.

1770], waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller als die tieferen Töne, allein so schön wie eine Oktavinpfeife in einer Orgel. Kurz, die Triller und alles machte sie so, wie Wolfgang es aufgeschrieben hat, es sind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebst dem hat sie eine gute Alttiefe bis ins G. Sie ist nicht schön, doch eben auch nicht garstig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick, wie die Leute, die der Freiß (Krämpfen) unterworfen sind, und hinkt mit einem Fuß. Sonst hat sie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen." Am 24. März langten sie in Bologna an. Hier fanden sie bei dem Feldmarschall Grafen Pallavicini eine Aufnahme, welche sie an Graf Firmian erinnerte. „Dies sind zwei Cavalier", schreibt L. Mozart, „die in allen Stücken gleiche Denkungsart, Freundlichkeit, Großmuth, Gelassenheit und eine besondere Liebe und Einsicht in allen Gattungen der Wissenschaft besitzen". Er veranstaltete eine glänzende Akademie in seinem Hause, an welcher bei 150 Personen des ersten Adels, unter ihnen der Kardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte, und an der Spitze der Kenner Padre Martini Theil nahm, obgleich dieser kein Konzert mehr besuchte. Um halb 8 Uhr versammelte man sich und erst gegen Mitternacht dachten die Gäste an den Aufbruch.

L. Mozart schreibt, sie seien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde dort noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz vieler Gelehrten und Künstler sei; sie fanden dort die berühmte Spagnoletta (Gius. Useda aus Mailand, den auch als Schriftsteller bekannten Kapellmeister Vincenzo Manfredini, der auf seiner Rückreise von Petersburg 1769 in Salzburg bei ihnen gewesen war, sowie den berühmten Altisten Gius. Aprile[24]. Der Vater rechnete darauf, daß von Bologna aus Wolfgangs Ruhm sich am meisten über Italien verbreiten werde, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe, welcher der Abgott der Italiäner sei und mit der größten Verwunderung von Wolfgang spreche. Er hatte recht. Der Franziskaner Giambattista Martini[25] (geb. 1706) war nicht allein als Kirchenkomponist besonders kleinerer, konziser, meisterlich gearbeiteter Sätze geschätzt, sondern durch seine gründ-

[24] Vgl. Kelly, Remin. I p. 74 ff.
[25] G. Gaspari, La musica in Bologna p. 19 ff.

lichen und umfassenden Forschungen ohne alle Frage der bedeutendste Gelehrte in der Musik. Obwohl von seiner übergelehrten Storia della musica erst ein Band erschienen (1757) und sein klassisches Werk über Kontrapunkt[26] noch in der Vorbereitung war, so stand er schon damals als das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien, in höchster Geltung. Im Besitz einer musikalischen Bibliothek ohne gleichen[27], hatte er stets Schüler um sich versammelt und stand in einer ausgebreiteten Korrespondenz mit Musikern, Gelehrten und Fürsten. Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rath eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war die beste Unterstützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um so bereitwilliger anerkannt, als er mit seinem unermeßlichen Wissen große Bescheidenheit und eine stets bereite Dienstfertigkeit durch Belehrung, Rath und Empfehlung zu fördern verband. Freundlichkeit und Gelassenheit[28], die mit einer gewissen Vorsichtigkeit zusammenhing, bewahrte er selbst in seinen gelehrten Streitigkeiten. L. Mozart mußte vor allen Dingen daran gelegen sein, einen solchen Mann für seinen Sohn zu gewinnen. So oft sie ihn besuchten, bekam Wolfgang eine Fuge auszuarbeiten, davon Padre Martini ihm „nur den ducem und la guida mit etlichen Noten“ aufschrieb, was jedesmal zur Befriedigung des großen Kontrapunktisten ausfiel.

Das Gegenstück des gelehrten Mönches war eine musikalische Größe ganz anderer Art, deren Bekanntschaft Mozart ebenfalls in Bologna machte. Farinelli (Carlo Broschi, geb. 1705), ein Schüler Porpora's, trat zuerst 1722 in Metastasio's Angelica auf, was eine Herzensfreundschaft mit dem jugendlichen Dichter begründete, der ihn nur seinen caro gemello nannte — ein Verhältnis des Dichters und Kastraten, das für den Entwickelungsgang der italiänischen Oper bezeichnend ist. Von da an feierte er auf allen Bühnen Italiens, in Wien und London[29], unerhörte Triumphe. Als er 1736 nach Spanien kam, entriß er durch seinen Gesang

[26] Esemplare osia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bol. 1774. 75.

[27] Burney, Reise I S. 144 f.

[28] So erwies er sich z. B. gegen Grétry (Mém. I S. 91 f.), Naumann (Meißner Biogr. I S. 150 ff.), Burney (Reise I S. 142 ff.).

[29] Chrysander, Händel II S. 378 ff.

Philipp V tiefer Schwermuth, täglich mußte er ihm vorsingen und wurde der erklärte Günstling des Königs; die gleiche Stellung nahm er bei Ferdinand VI. und der Königin Barbara ein. Nach dem Regierungsantritt Carls III. mußte er Spanien 1761 verlassen und lebte in Bologna im Genuß eines beträchtlichen Vermögens seiner Neigung für Kunst und Wissenschaft. In seiner glänzend ausgestatteten Villa empfing er mit der liebenswürdigen Feinheit eines gebildeten Weltmannes zahlreiche Besuche und nahm mit besonderem Interesse die Kunstgenossen auf, die er noch im Alter durch seinen Gesang in Erstaunen setzte[30]. Was uns von dem Umfange und der Schönheit seiner Sopranstimme berichtet wird, von seinem Athem, seinem Portamento, der unglaublichen Bravour und dem seelenvollen Vortrag[31], ist ebenso wunderbar als der Erfolg dieses souveränen Virtuosen beim Publikum und am Hofe. Er erscheint fast wie ein phantastisches Bild von der Größe und Macht der Gesangskunst im vorigen Jahrhundert, von der selbst die außerordentlichsten Leistungen dieses Jahrhunderts uns keine entsprechende Vorstellung mehr zu geben vermögen, und durch welche die Geschichte der Musik dieser Zeit großentheils zu einer Geschichte des Gesanges und der Sänger wird. Die Zeit, in welcher Mozart sich heranbildete, stand noch unter diesem Einfluß, und obgleich die absolute Herrschaft der Sänger mit ihrer absoluten Kunst bereits im Abnehmen war, so ist es doch nicht ohne Bedeutung, daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Gesangskunst in sich aufnahm[32].

Am 30. März langten die Reisenden in Florenz an. Hier war ihnen durch österreichische Empfehlungen die beste Aufnahme bereitet. Der kaiserliche Gesandte Graf Rosenberg meldete sogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo sie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte sich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte sich auch nach der Nannerl. Am 2. April ließ Wolfgang sich bei Hofe hören; sie blieben daselbst fünf Stunden. Nardini, der

[30] Burney, Reise I S. 150 ff.

[31] Mancini, Rifless. sul canto figurato p. 152 ff.

[32] Man wird nicht ohne Interesse lesen, was Dittersdorf in seiner Selbstbiographie (S. 110 ff.) von seinem Aufenthalt in Bologna im Jahre 1762 und dem Verkehr mit P. Martini und Farinelli erzählt.

berühmte Violinist, accompagnirte und der Marquis von Ligniville, Direktor der Musik, legte Wolfgang die schwersten Fugen zu spielen vor, gab ihm die verwickeltsten Themata auszuführen; er leistete alles mit einer Leichtigkeit „wie man ein Stück Brod ißt".

Se. Ex. der Marquis de Ligniville, Duca di Conca, Kammerherr u. s. w. war zwar nur Dilettant, galt aber für einen der gründlichsten Kontrapunktisten in Italien. Als Beweise seiner Kunst hatte er ein Salve regina[33] und Stabat mater für drei Stimmen in verschiedenartigen Kanons stechen lassen. Dem letzteren Werk ist ein langes vom 11. April 1767 datirtes Schreiben der philharmonischen Akademie in Bologna, deren Mitglied er war, vorgesetzt, in welcher die gründliche kontrapunktische Arbeit gelobt und hervorgehoben wird, daß darin die Regeln der alten römischen Schule, welche auch Padre Martini vertrat, befolgt seien. In Übereinstimmung damit entschuldigt sich auch Ligniville ironisch vor den Anhängern des gusto moderno, daß er keine Trompeten und Pauken angebracht, und nur die schlichte alte Modulation angewendet habe, weiter reichten seine Kenntnisse nicht. Er theilte seine Arbeiten Wolfgang zum Studium mit; dieser schrieb sich von den 30 Kanons des Stabat mater neun Sätze sauber ab (Anh. 238 K.). Aber damit begnügte er sich nicht, sondern er wollte dieser Kunst auch selbst Herr werden. Ein Kyrie a cinque con diversi canoni, in drei fünfstimmigen Kanons all unisono (89 K., S. III. 2), ist offenbar nach dem Muster der Lignivilleschen Kompositionen geschrieben und war natürlich nicht die einzige Übung in dieser schweren Schreibart. Ein Skizzenblatt enthält außer dem ersten Kanon des Kyrie den Entwurf eines vierstimmigen Kanons

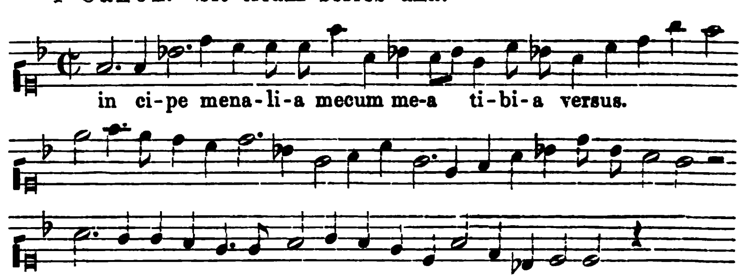


[33] Burney, Reise I S. 149.



und mit der ausdrücklichen Beischrift di Mozart fünf künstliche Räthselkanons

1 Canon. Sit trium series una.



2 Canon. Ter ternis canite vocibus.





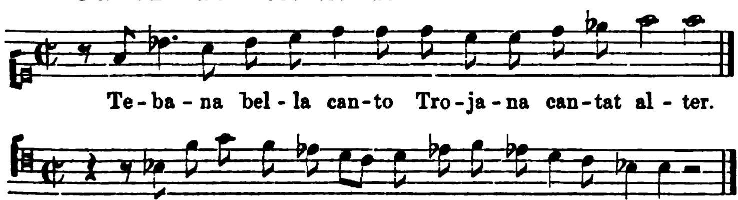
3 Canon. Ad duodecimam: clama ne cesses.



4 Canon. Tertia pars si placet.



5 Canon. Ter voce ciemus.



Von diesen haben N. 1, 3, 4 ihr Muster in den Vignetten, mit welchen Padre Martini seine storia universale verzierte[34] (I p. 67. II p. 1. 41). Er schenkte in Bologna L. Mozart sein Buch, offenbar hat sich Wolfgang gleich daran gemacht und versucht, wie solche Kunststücke zu machen. Alles ist mit unsicherer Knabenhand geschrieben und zeigt, mit welcher Leichtigkeit er sich auch der schwierigsten Form bemächtigte.

In Florenz trafen sie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude, als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in

[34] Vgl. über die Motto's derselben Padre Martini esemplare II p. XXV.

Unterhandlung stand, um ihn für seine Oper zu engagiren. Um ihn dafür zu interessiren, gab ihm Wolfgang seine Arien, auch die zur Probe in Mailand komponirten, zu singen. Eine zärtliche Freundschaft stiftete er aber mit dem vierzehnjährigen Thomas Linley, dem Sohne eines englischen Komponisten, welcher sich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits so Außerordentliches als Violinspieler leistete, daß man ihn seinem Lehrer nahe stellte. Die beiden Knaben lernten sich bei Sgra. Madalena Morelli kennen, welche unter dem Namen Corilla als Improvisatrice berühmt war[35] und 1776 auf dem Kapitol als Dichterin gekrönt wurde[36], und waren während der wenigen Tage, die Mozarts sich in Florenz aufhielten, unzertrennlich, indem sie unermüdlich mit einander wetteiferten, „nicht als Knaben, sondern als Männer". Endlich brachte Tommasino, wie Linley in Italien hieß, zum Abschied, der beiden Knaben bittere Thränen kostete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte (Beil. III A, 7). Nach Burney[37] sprach man vom Tommasino und dem kleinen Mozart in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung geben, und Kelly erzählt[38], daß Mozart in Wien mit Wärme Linley's und der großen Erwartungen gedachte, die sein früher Tod täuschen mußte[39].

Ungern trennten sie sich von einer Stadt, von der L. Mozart seiner Frau schrieb „ich wollte, daß du Florenz selbst und die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest: du würdest sagen, daß man hier leben und sterben soll". Allein die Zeit drängte, wenn sie in Rom zu den Feierlichkeiten der Charwoche eintreffen sollten. Nach einer mühseligen Reise, unter dem schlechtesten Wetter, daß sie eher dachten nach Salzburg als nach Rom zu kommen, durch ein meistens ungebautes Land mit abscheulichen Wirthshäusern, in denen viel Unflath, aber nichts zu essen, als da und dort ein paar Eier und Broccoli, zu finden war, kamen sie bei einem starken Gewitter unter Blitz und Donner,

[35] Vgl. Barthold, Die geschichtl. Persönl. in Casanova's Memoiren II S. 177.

[36] Vgl. Schubart, Deutsche Chron. 1776 S. 499. 554. 613.

[37] Burney, Reise I S. 185 f.

[38] Kelly, Remin. I p. 225 f.

[39] Er ertrank 1778 bei einer Wasserfahrt (Parke, Mus. mem. I p. 204). Sein Bruder Ozias Linley bewahrte nach Holmes einen italiänischen Brief von Mozart an Thomas Linley.

„wie man die großen Herren mit Abfeuerung des schweren Geschützes empfängt" am Mittag des Charmittwochs in Rom an. Es war gerade noch Zeit genug, um in die Sixtinische Kapelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören. Und hier legte Wolfgang jene viel berühmte Probe seinen Gehörs und treuen Gedächtnisses ab[40].

In der Charwoche wurde von dem päpstlichen Sängerchor das von Dom. Allegri (1629—1640 Mitglied der päpstlichen Kapelle), abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußchor komponirte Miserere (Ps. 50) regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Charwoche gesungen[41]. Diese Aufführung galt allgemein als eine der wunderbarsten musikalischen Leistungen; der Eindruck, welchen sie im Verein mit dem feierlichen Ritus machte, wurde immer als ein überwältigender geschildert[42]. „Du weißt", schreibt L. Mozart, „daß das hiesige berühmte Miserere so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Kapelle unter der Exkommunikation verboten ist, eine Stimme davon aus der Kapelle wegzutragen, zu kopiren oder Jemanden zu geben[43]. Allein wir haben es schon. Wolfgang hat es schon aufgeschrieben und wir würden es in diesem Briefe nach Salzburg geschickt haben, wenn nicht unsere Gegenwart es zu machen nothwendig wäre. Die Art der Production muß mehr dabei thun als die Composition selbst[44]. Wir indessen wollen es auch nicht in andere Hände lassen, dieses Geheimnis, ut non incur-

[40] Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. II S. 284 ff.) kolorirt wie gewöhnlich.

[41] Am Gründonnerstag wechselte man mit dem Miserere von Anerio, Naldini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal gesungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini, Mem. stor. crit. II p. 195 ff. Kandler, G. Pierluigi da Palestrina S. 96 ff.

[42] Vgl. die mehr kritischen Berichte von Burney (Reise I S. 203 ff.) und Mendelssohn (Reisebriefe S. 122 ff. 163 ff.).

[43] So sagte man wenigstens; allein Burney erzählt, daß der Papst Abschriften für Kaiser Leopold, den König von Portugal und Padre Martini machen ließ und daß der päpstl. Kapellm. Santarelli ihm eine Kopie mittheilte (Reise I S. 202 f. 208 ff.), welche er 1771 in London abdrucken ließ; auch in Florenz sang man dasselbe und bot ihm eine Abschrift an (I S. 182). Dem gegenüber muß man Baini's Behauptung (Cäcilia II S. 69 ff.), daß es nie eine Partitur oder Abschrift des Miserere gegeben habe, für übertrieben halten.

[44] Metastasio berichtet (Lett. I p. 99 f.), daß das Miserere, welches ihn in Rom in Extase versetzte, als er es in Wien von Sängern hörte, die secondo il corrente stilo eccellentissimi seien, gar keinen Eindruck machte.

ramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae". Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang sein Manuskript mit in die Kapelle und verbesserte im Hut einige Stellen, wo ihm sein Gedächtnis nicht ganz treu gewesen war. Die Sache wurde bekannt und machte natürlich großes Aufsehen; als Wolfgang veranlaßt wurde, in einer Gesellschaft in Gegenwart des päpstlichen Sängers Christofori dasselbe vorzutragen und dieser die genaue Übereinstimmung anerkannte, war das Erstaunen außerordentlich. In Salzburg hatte dagegen L. Mozarts Nachricht große Bestürzung erregt; Mutter und Schwester glaubten, Wolfgang habe sich durch das Aufschreiben des Miserere versündigt und Unannehmlichkeiten zu befürchten, wenn es bekannt würde. „Da wir den Articul vom Miserere gelesen", antwortete der Vater, „haben wir alle beyde hell lachen müssen. Es ist dessenwegen nicht die mindeste Sorge. Man macht anderen Orts mehr daraus. Ganz Rom weiß es, und selbst der Pabst weiß es, daß der Wolfg. das Miserere geschrieben. Es ist gar nichts zu befürchten, es hat ihm vielmehr große Ehre gemacht. Du sollst absolute den Brief aller Orten lesen lassen und solches Sr. Hochf. Gnaden zu wissen machen".

Zunächst suchten sie an allen Feierlichkeiten der Char- und Osterwoche Theil zu nehmen. „Unsere gute Kleidung", schreibt L. Mozart, „die deutsche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen ließ, daß sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten durch". Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutschen Kavalier oder gar Prinzen, ihn für dessen Hofmeister hielt. Bei der Tafel der Kardinäle stand Wolfgang neben dem Sessel des Kardinal Pallavicini und erregte dessen Aufmerksamkeit, so daß er ihn um seinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, sagte er erstaunt: „Ei, sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so Vieles geschrieben worden ist?", unterhielt sich freundlich mit ihm, lobte sein Italiänisch und radebrechte sogar etwas deutsch mit ihm.

Nachdem die kirchlichen Festlichkeiten vorüber waren, fingen sie an, ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben und die Aufnahme von Seiten der vornehmen Familien, der Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps war glänzend; eine Gesellschaft, in der Wolfgang sich hören lassen mußte, drängte die andere. Das

Erstaunen über seine Leistungen wurde, wie L. Mozart meinte, um so lebhafter, je tiefer sie in Italien hineinkamen, „aber der Wolfgang", setzt er hinzu, „bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, sondern wächst von Tage zu Tage, daß die größten Meister und Kenner nicht Worte genug finden können, ihre Bewunderung an den Tag zu legen". Für die Akademien wurden auch, wie es scheint, eine Symphonie (81 K., S. XXIV. 4) und zwei Sopranarien (82. 83 K., S. XXIV. 48a, S. VI. 8 mit Nottebohms N. B.) aus Metastasio's Demofoonte, Se ardire e speranza (A. I sc. 13) und Se tutti i mali miei (A. II sc. 6) geschrieben. Darüber vergaß er die Salzburger nicht und schickte seiner Schwester, mit der er über Tanzmusik korrespondirte, die ihm auch neue Haydnsche Menuette schicken mußte, einen frisch komponirten Contretanz[45]. „Wolfgang", bemerkt der Vater dazu, „wünscht, daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorsänger spielen, auch nur zwei Personen vortanzen, und dann allezeit, so oft die Musik mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Compagnie zusammentanze. Am schönsten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erste Paar fängt das erste Solo an, das zweite tanzt das zweite und so fort, weil fünf Solo und fünf Tutti sind". Hier trafen sie auch mit Meißner zusammen, der aus Neapel wieder nach Salzburg zurückreiste; Wolfgang produzirte sich mit ihm im deutschen Jesuitenkollegium auf Veranlassung des Hrn. v. Mölk aus Salzburg, der dort seine Studien machte.

Am 8. Mai verließen sie Rom, wo ihnen der Aufenthalt auch dadurch sehr angenehm gemacht worden war, daß sie durch die Bemühung eines Abbate Marcobruni, den sie in Salzburg als Kollegianten gekannt hatten, eine bequeme Wohnung im Hause des päpstlichen Couriers Uslinghi an der Piazza del Clementino erhalten hatten; Frau und Tochter behandelten sie in Abwesenheit des Hausherrn mit aller ersinnlichen Aufmerksamkeit, so daß sie sich behaglich und wie heimisch fühlten, und wollten bei der Abreise von Bezahlung nichts wissen. Die Reise nach Neapel traten sie nicht ohne Sorge an. Die Wege dahin waren unsicher, ein Kaufmann war erschlagen worden, so daß man die

[45] [Ein Contretanz aus diesen Jahren ist von Köchel (123) angeführt und S. VI 17 herausgegeben. Ob es der nach Salzburg geschickte war, bleibt fraglich.]

„sbirri und die blutdürstigen päbstlichen Soldaten" auf den Fang der Räuber ausgeschickt hatte; L. Mozart hoffte, daß man in Neapel ähnliche Maßregeln ergreifen würde. So war es ihm ganz recht, in Gesellschaft von vier Augustinermönchen zu reisen, was ihnen noch den Vortheil verschaffte, mittags und nachts in den am Wege liegenden Klöstern gastliche Aufnahme zu finden. In Capua wurde ihnen dadurch auch die Ehre zu Theil, an der Einkleidungsfeier einer vornehmen Nonne als Gäste im Kloster Theil zu nehmen.

Neapel, wo sie von Mitte Mai bis Mitte Juni blieben, übte auch auf unsere Reisenden den unwiderstehlichen Zauber der reizenden Natur aus. Zwar hatten sie anfangs noch von Kälte zu leiden, aber die Hitze blieb nicht aus und Wolfgang, der immer gewünscht hatte, brünett auszusehen, wurde von der Sonne tüchtig verbrannt. Von Wien aus waren sie gut bei Hof empfohlen. Die Königin Caroline, die Wolfgang erst kürzlich in Wien gesehen hatte, empfing sie auch aufs gnädigste und grüßte sie freundlich, so oft sie ihnen begegnete; zum Spielen bei Hofe kam es aber nicht. Der König, obgleich nicht unmusikalisch, hatte bekanntlich für nichts Interesse, das einige Bildung voraussetzte; „was er für ein Subject ist", schrieb L. Mozart, „schickt sich besser zu erzählen als zu schreiben". Der allmächtige Minister Tanucci stellte ihnen seinen Haushofmeister zu Diensten, um ihnen alle Seltenheiten zu zeigen. Der Adel folgte natürlich diesem Beispiel; jeden Abend stand ihnen eine herrschaftliche Equipage zur Verfügung, in welcher sie sich dem glänzenden passeggio der Noblesse in der strada nuova und am Molo im eleganten Sommeranzug — L. Mozart hatte für sich ein Kleid von dunkelkirschrothem gewässertem Moire mit himmelblauem Taffetfutter, für Wolfgang ein apfelgrünes rosenfarb gefüttertes Kleid mit silbernen Knöpfen machen lassen —, zwei Bediente mit Flambeaux auf dem Wagentritt, anschlossen. Unter den Gönnern Wolfgangs finden wir auch die alte Fürstin Belmonte, die Beschützerin Metastasio's[46] und den Musikern interessant, weil der Tenorist Raaff sie durch seinen Gesang einst von einer tiefen Melancholie geheilt hatte. Der Sammelplatz der Künstler und Gelehrten war das Haus des englischen Gesandten, Sir

[46] Metastasio, Opp. post. III p. 258.

Will. Hamilton, mit dem Mozarts noch von London her bekannt waren. Er selbst war als Violinspieler ein Schüler Giardini's, seine vortreffliche erste Gemahlin war nicht allein eine fein gebildete Kennerin der Musik, sie galt für die beste Klavierspielerin in Neapel; man rühmte ihre „lebhaften Triller und schmetternden Mordenten", vor allem aber den rührenden Ausdruck ihres Spiels, der nur aus ihrem sanften Temperament zu erklären sei[47]. Nicht ohne ein Gefühl des Triumphs schreibt L. Mozart, daß sie gezittert habe, als sie vor dem vierzehnjährigen Wolfgang spielen sollte. Auch alte Freunde fanden sich vor, die Schweizer Tschudi, ihnen von Salzburg her bekannt, Meurikofer (S. 51), mit dem sie in Lyon verkehrt hatten, und ein Holländer Doncker, der ihnen in Amsterdam gefällig gewesen war; jeder beeiferte sich, ihnen auch hier hilfreich und förderlich zu sein. Unter so günstigen Umständen gelang es auch, am 28. Mai ein glänzend besuchtes öffentliches Konzert zu Stande zu bringen[48]; der gute Ertrag war ihnen doppelt willkommen, da sie nun längere Zeit hindurch keine Einnahme zu erwarten hatten. L. Mozart, den die Lage, Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Seltenheiten des Orts entzückten, war entrüstet über das abscheuliche Volk, besonders den erschrecklichen Aberglauben, nicht etwa der Lazzaroni allein, sondern auch der Leute von Distinktion. Ein Beispiel erlebte er, als Wolfgang im Conservatorio alla pietà spielte. Die Fertigkeit seiner linken Hand brachte die Zuhörer auf den Gedanken, in einem Fingerringe stecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung wie der Beifall kein Ende nahm.

Auch für das musikalische Interesse war die Zeit ihres Aufenthaltes in Neapel günstig. Außer den vortrefflichen Vorstellungen der komischen Oper im teatro nuovo begannen mit dem Namenstage des Königs am 30. Mai die Vorstellungen der großen Oper in S. Carlo, für welche Jomelli, Caffaro und Ciccio di Majo engagirt waren; als erste Sängerin glänzte Anna de Amicis, als erster Sänger Aprile. Durch einen merkwürdigen Zufall wurde Wolfgang Zeuge des ersten Ver-

[47] Burney, Reise I S. 241. Cramer, Magaz. d. Mus. I S. 341 f. Kelly, Remin. I p. 29.

[48] [Die von der Schwester erwähnte „große Akademie bei dem kaiserlichen Gesandten Gr. Kaunitz" (N. 108) scheint mit diesem Konzert (vgl. Nissen 205) identisch zu sein. Wurzbach S. 21.]

suches, welchen Jomelli, der im Jahr 1768 aus Stuttgart nach Neapel zurückgekehrt war, machte die Gunst seiner Landsleute wiederzugewinnen. Die Oper Armida abbandonata von de Rogatis, mit welcher er wieder auftrat, sollte höheren Ansprüchen an dramatische Wahrheit genügen und die in Deutschland gemachten Studien den Italiänern zugänglich machen, die er wenig geneigt fand, darauf einzugehen. Wolfgang fand sie schön, aber zu gescheut und zu altväterisch für das Theater (Brief vom 5. Juni 1770). Ähnlich war das allgemeine Urtheil im Publikum; es ist bekannt, daß man in Neapel mit steigendem Unwillen über Jomelli's Gelehrsamkeit und Herbigkeit den Demofoonte (4. Nov. 1770)[49] aufnahm und die dritte Ifigenia in Aulide durchfallen ließ. Persönlich fanden sie Jomelli höflich und freundlich. Bei ihm lernten sie auch den Impresario Amadori kennen, der Wolfgang eine scrittura für S. Carlo anbot, was aber wegen der für Mailand bereits übernommenen Oper so wenig angenommen werden konnte, als ähnliche Anerbietungen, die man ihm auch schon in Bologna und Rom gemacht hatte.

Am 25. Juni fuhren sie mit Extrapost nach Rom zurück. Unterwegs wurde durch die Schuld eines brutalen Postillons der Wagen umgeworfen; Leopold rettete seinen Sohn vor der Gefahr hinauszustürzen, er selbst trug eine nicht unerhebliche Beschädigung davon. Von der anstrengenden Reise — sie fuhren ohne sich unterwegs auszuruhen in siebenundzwanzig Stunden nach Rom — war Wolfgang so ermüdet, daß er, nachdem er kaum ein wenig gegessen hatte, auf dem Stuhl fest einschlief und vom Vater entkleidet und ins Bett gebracht werden mußte, ohne daß er aufwachte.

Der Aufenthalt in Rom, wo sie die Girandola, die Erleuchtung der Peterskirche, die Überreichung des neapolitanischen Tributs und ähnliche Herrlichkeiten bewunderten, brachte Wolfgang eine neue Auszeichnung, indem der Papst ihm in einer Audienz am 8. Juli das Ordenskreuz vom goldenen Sporn verlieh, „das

[49] Burney, Reise I S. 252. Über diesen schreibt L. Mozart (22. Dez. 1770) von Mailand: „Des Herrn Jomelli zweite Oper in Neapel ist jetzt so a terra gegangen, daß man gar eine andere dafür einsetzen will. Dies ist nun ein so berühmter Meister, aus dem die Italiäner einen so erschrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närrisch, daß er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu schreiben unternommen, um so mehr, als er hat merken müssen, daß seine erste Oper keinen großen Beifall hatte."

nämliche, was Gluck hat", wie der Vater nicht ohne Stolz meldet[50]. „Du kannst Dir einbilden, wie ich lach", schreibt er, „wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere sagen höre". Auf Wolfgang machte diese Ehre offenbar keinen großen Eindruck. Zwar hielt der Vater in den nächsten Jahren darauf, daß auf seine Kompositionen »Del Sign. Cavaliere W. A. Mozart« geschrieben wurde und rieth ihm, auf seiner Reise nach Paris das Kreuz zu tragen, allein später ließ er es ganz fallen und man hat nie vom Ritter Mozart gehört, während Gluck, der wie Klopstock die höhere Mission des schaffenden Künstlers auch äußerlich anerkannt wissen wollte, auf seinen Charakter als Ritter hielt. Mozart war zu einfach und zu sehr Musiker, um irgendwelche Prätension auf äußere Stellung zu machen.

Am 10. Juli verließen sie Rom, wo Pomp. Battoni ein schönes Porträt des jungen Maestro gemalt hatte (Beil.), und reisten über Cività Castellana, Loretto und Sinigaglia nach Bologna. Hier langten sie am 20. Juli an, mit der Absicht, so lange einen ruhigen Aufenthalt zu nehmen, bis Wolfgangs Anwesenheit in Mailand zum Vollenden und Einstudiren der Oper nöthig sein würde. Das Textbuch erhielt er bald nach seiner Ankunft in Bologna. L. Mozart machte das beschädigte Bein noch zu schaffen, zu dem sich anderweitiges Unwohlsein gesellte, und so kam die freundliche Einladung des Grafen Pallavicini doppelt willkommen, die heiße Zeit auf seinem Landgut in der Nähe von Bologna zuzubringen. Hier hatte man ihnen die kühlsten, glänzend eingerichteten Zimmer eingeräumt, Läufer und Bedienten zu ihrer Verfügung gestellt; der Verkehr mit der gräflichen Familie war ungezwungen und angenehm. Der Vater fand die rücksichtsvollste Pflege und Wolfgang hatte mit dem gleichalterigen jungen Grafen, der Klavier spielte, drei Sprachen sprach, sechs Lehrmeister hatte und schon

[50] Dittersdorf, Selbstbiographie S. 84 f.: „Dieser Orden wird in Rom ausgetheilt und die Mitglieder desselben führen den Titel Comites Palatini Romani. Sie erhalten ein auf Pergament geschriebenes und durch ein großes Insiegel bestätigtes Diplom. Auch genießen sie in Rom, wie in allen päbstlichen Staaten, alle Freiheiten des Adels und können frei und ungehindert in den päbstlichen Palast eintreten, haben auch daselbst den Rang, den an anderen regierenden Höfen die Kammerherren haben. Ihr Ordenszeichen ist ein gelb emaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz in Gestalt wie das der Malteser-Ritter. Sie tragen dasselbe sowie jene um den Hals an einem ponceaufarbenen Bande, auch etwas kleiner und manchmal ganz von Gold an einem rothen Bande im Knopfloch an der Brust".

Kammerherr war, innige Freundschaft geschlossen. Er war auch fleißig im Komponiren; er schreibt seiner Schwester von vier italiänischen Symphonien, fünf bis sechs Arien und einer Motette, die er geschrieben habe. Er hatte nur den Kummer, daß seine Singstimme völlig weg war; er hatte weder Höhe noch Tiefe, nicht fünf reine Töne, und konnte daher auch seine eigenen Sachen nicht mehr singen. Hier machten sie auch die Bekanntschaft des unter dem Namen Il Boemo bekannten Opernkomponisten Joh. Misliweczeck (1737—1781), welcher dort ein Oratorium für Padua vollendete und für den Karneval 1772 die Oper in Mailand schreiben sollte. „Er ist ein Ehrenmann", schreibt L. Mozart, „und wir haben vollkommene Freundschaft mit einander gemacht". Ihr Hauptverkehr aber war mit Padre Martini. Sie waren die besten Freunde zusammen, täglich besuchten sie ihn, um musikalisch-historische Unterredungen mit ihm zu halten. Gespräch und Anweisung des großen Kontrapunktisten konnte nicht ohne Einfluß auf Wolfgangs Arbeiten bleiben. Eine Reihe von Skizzen in schwierigen kontrapunktischen Formen, welche der Handschrift nach in diese Zeit gehören, gehören wohl den durch Padre Martini angeregten Studien an (vgl. die Notenbeil.). Von besonderem Interesse ist ein dreistimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit beziffertem Continuo, mit der Überschrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 (85 K., S. III. 8). Es ist sichtlich unter dem Einfluß des in Rom gehörten sixtinischen Miserere geschrieben, meist harmonisch, mit einzelnen kleinen imitatorischen Eintritten, einfach und recht schön. Die drei letzten Sätze Quoniam, Benigne. Tunc acceptabis sind aber von anderer Hand auf einem Blatt verschiedenen Papiers geschrieben und offenbar auch nicht von Mozart komponirt; der Satz ist herber und einfacher. Wahrscheinlich hat Padre Martini durch diese Sätze das Übungsstück des Jünglings zu Ende geführt, dem er durch ein förmliches Zeugnis (Beil. III E) seine Anerkennung aussprach[51].

[51] Drei kurze, kontrapunktisch gearbeitete Sätze für vier Stimmen mit beziffertem Baß, Adoramus (327 K., S. III. 30), Justum deduxit dominus und O sancte fac nos captare (326 K., S. III. 29) sind, von L. Mozarts Hand geschrieben, unter Wolfgangs Skizzen aufbewahrt. Es können Musterstücke, vielleicht vom Padre Martini sein, nur zum Studium abgeschrieben. Über die nur durch André den Anfangstakten nach bekannten vierstimmigen

Ein glänzenderes Ehrenzeugnis gab ihm die Accademia filarmonica, deren feierliche Aufführung sie am 13. August zugleich mit Burney[52] angehört hatten; die einzelnen Sätze der Messe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Gesellschaft componirt, deren jeder seine Komposition dirigirte, im ganzen zehn. Diese berühmte, im Jahr 1666 gestiftete Gesellschaft beschloß Wolfgang auf ein von ihm vorschriftsmäßig eingereichtes Memorial nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder als compositore aufzunehmen (Beil. III D, 1). Das war ein Ehrenzeugnis, welches ausgezeichneten Komponisten gern ausgestellt wurde. Für Kirchenkomponisten hatte es Bedeutung, da Benedict XIV. in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmonischen Gesellschaft eine Art von Oberaufsicht gegeben hatte, so daß nur von derselben anerkannte Mitglieder Kapellmeister an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päpstlichen Gebietes vertrat diese Mitgliedschaft die Stelle jeder Prüfung[53]. In diesem Falle war die Auszeichnung um so größer, als nach den Statuten[54] ein Mitglied 20 Jahre alt sein, und um in die erste Klasse der compositori aufgenommen zu werden, in den unteren der cantori und sonatori je ein Jahr gewesen sein sollte. Leopold beschreibt uns den Vorgang übereinstimmend mit dem Protokoll (Beil. III D, 2) folgendermaßen:

Wolfgang mußte den 9. October Nachmittags um vier Uhr im akademischen Saale erscheinen. Alda gab ihm der Princeps academiae und die zwei Censoren (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus einem Antiphonario vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedellus führte und die Thür zuschloß, vierstimmig setzen mußte. Nachdem er solche fertig hatte, wurde sie von den Censoribus und allen Kapellmeistern und Compositoribus untersucht und alsdann darüber

Sätze a capella (324. 325 K.) Salus infirmorum und Sancta Maria ist nicht einmal eine Vermuthung möglich.

[52] Burney, Reise I S. 166 ff. „Ich muß meinen musikalischen Lesern nicht verschweigen, daß ich bei diesen Musiken Herrn Mozart und seinen Sohn, den kleinen Deutschen gefunden habe, dessen frühzeitige und stets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erstaunen setzten, als er kaum über seine Kinderjahre hinaus war. Seit seiner Ankunft in Italien ist er zu Rom und zu Neapel sehr bewundert worden.

[53] Grétry, Mém. I p. 91. Kandler, G. A. Hasse p. 21. Das Breve findet sich bei Toguetti, Discorso sui progressi della musica. Bologna 1818.

[54] Statuti ovvero costituzioni de' Signori accademici filarmonici di Bologna. Bol. 1721.

votirt, welches durch schwarze und weiße Kugeln geschieht. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen, und alle klatschten bei seinem Eintritt mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps accademiae im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und dann war es vorbei. Ich war unterdessen auf einer anderen Seite des Saals in der akademischen Bibliothek eingesperrt. Alle wunderten sich, daß er es so geschwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. NB. Du mußt aber wissen, daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschließt, die man nicht darin machen darf und das man ihm vorherogesagt hat. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig.

Als Aufgabe wurde dem Aufzunehmenden nach den alten Statuten ein Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar zu kontrapunktischer Bearbeitung für vier, fünf oder acht Stimmen a capella übergeben, die nach den Regeln des strengen Satzes, mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigenthümlichen Behandlung der Harmonie ausgeführt werden mußte. Seit 1773 wurden die Anforderungen verschärft[55], ein Italiäner, der zu Anfang dieses Jahrhunderts die Prüfung bestand, berichtete, daß die Aufgabe drei verschiedene Bearbeitungen des gegebenen Gesanges verlangte. Zuerst war derselbe vierstimmig in Falsobordone zu setzen, d. h. schlicht harmonisch, in der Art unseres Gemeindechorals, zu bearbeiten. Die zweite Bearbeitung bestand in einer Disposizione di parte. Eine Stimme erhielt den Cantusfirmus, zu welchem die übrigen in kanonischer oder doch nachahmender Führung zu setzen waren. Die Motive entlehnte man gern aus dem Cantusfirmus selbst, meist in rhythmisch verkleinerter Form. Strenge Nachahmung war nicht vorgeschrieben, es genügte eine sangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Theil der Aufgabe bestand in einer Fuga reale, einer vollständigen Fuge nach den Regeln des Kirchentones des Cantusfirmus, in welcher eine Phrase des Cantusfirmus als Thema durchgeführt wurde, andere Theile desselben zu Zwischensätzen dienten.

Wolfgang ging nicht unvorbereitet an die Lösung dieser Aufgabe. Eine Bearbeitung des Cantusfirmus Cibavit eos in adipe, von seiner Knabenhand geschrieben (44 K., S. XXIV. 31), ist

[55] Gaspari, La musica in Bologna p. 27 f.

offenbar ein Übungsstück, wahrscheinlich unter Padre Martini's Aufsicht gemacht. Seine Probearbeit war eine frei nachahmende kontrapunktische Führung der begleitenden Stimmen über den in die Baßstimme gelegten Cantusfirmus (aus dem Antiph. Rom.), der nur in seinen melodischen Fortschreitungen zu bewahren ist, in der rhythmischen Eintheilung modifizirt werden kann. Das Original von Mozarts Hand ist im Archiv der Philharm. Gesellschaft von Gaspari in einem Band verschiedener Probearbeiten, namentlich von Martini's Schülern, aufgefunden und bekannt gemacht[56] (S. III. 9 mit Nottebohms N. B.). Neben demselben war in den Akten eine zweite Bearbeitung eingeheftet, von Padre Martini geschrieben und von Wolfgang kopirt. Von dieser letzteren ist eine zweite Abschrift von Wolfgangs Hand im Mozarteum, mit der Unterschrift L. Mozarts: Dal Sigr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo. Scritto nella sala dell' accademia filarmonica in Bologna li 10 d'Ottobre 1770. Sie wurde deshalb als Wolfgangs eigentliche Probearbeit publizirt (86 K.)[57]. Wahrscheinlich hat P. Martini die Arbeit des Knaben, welche nicht frei von Mängeln und im Protokoll als „den Umständen nach genügend" bezeichnet war, so mit ihm durchgenommen und ihm gezeigt, wie die Aufgabe zu lösen war; von dem korrigirten Exercitium hat er sich die Abschrift mitgenommen (s. Notenbeil.).

Am 18. Oktober kamen sie in Mailand an; der früher geplante Umweg über Florenz, Pisa, Livorno und Genua mußte wegen des Leidens des Vaters unterbleiben. In Mailand ging es nun mit Macht an die Vollendung der Oper. Dies war Mitridate, Re di Ponto, opera seria in 3 Akten, gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo sie auch bereits im Jahre 1767 mit der Musik des dortigen Kapellmeisters Quirico Gasparini aufgeführt worden war.

Zunächst waren die schon in Bologna angefangenen Recitative fertig zu machen und dies geschah mit einem Eifer, daß

[56] Gaspari, Gaz. mus. di Milano, 9. Mai 1858, und a. a. O. p. 28. Fétis, Biogr. univ. VI p. 226 ff. Köchel, A. M. Z. 1864 S. 495.

[57] Nissen S. 226. A. M. Z. XXII Beil. I. [In Nottebohms Bemerkung im N. B. „das Manuscript im Mozarteum in Salzburg ist eine Abschrift der Mozartschen Komposition" scheint ein Schreibfehler für „der Martinischen" vorzuliegen.]

Wolfgang sich gegen seine Mutter entschuldigt, er könne nicht viel schreiben, „denn die Finger thun sehr weh von so vielem Recitativschreiben“ (Brief vom 20. Okt. 1770). Die eigentlichen Musikstücke wurden erst nach genauer Übereinkunft mit den Sängern und Sängerinnen ihrer Stimme und Bildung gemäß geschrieben. Wenn der Komponist großen Gesangskünstlern zu Dank schrieb, hatte er in ihrem Eifer die sicherste Gewähr für die gute Aufnahme seiner Oper. Gefiel dem Sänger nicht, was er aus eigener Eingebung für ihn geschrieben hatte, so mußte er nach dessen Angabe umarbeiten oder es darauf ankommen lassen, daß dieser seine Musik vor dem Publikum fallen ließ, wenn er nicht gar fremde an deren Stelle setzte. Besaß der Komponist wirklich Talent und Einsicht, so brachte eine solche Vereinbarung weniger Nachtheil, als wenn die Kompositionen ganz der Willkür der Sänger überlassen blieben; wiewohl die Gefahr unwürdiger Unterordnung unter die Virtuosität allzunahe lag.

Wolfgang suchte bei so manchen Schwierigkeiten und Kabalen es den Sängern recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erschwerten es ihm schon dadurch, daß sie spät in Mailand eintrafen und ihm möglichst wenig Zeit zum Komponiren ließen. Der Vater wachte, daß Wolfgang, so lange es irgend ging, seine Kräfte schonte; namentlich ließ er ihn nicht ohne die größte Noth nach dem Essen schreiben, sondern ging dann gewöhnlich mit ihm spazieren. Die geistige Anspannung bei einer so wichtigen Aufgabe machte den Knaben ernst gestimmt, der wiederholt Mutter und Schwester ermahnt, fleißig zu beten, daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beisammen sein können“. Dagegen bat Leopold die Freunde in Salzburg, ein gutes Werk zu thun und ihm heitere und spaßhafte Briefe zu schreiben, um ihn zu zerstreuen. Natürlich fehlte es nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeister, „zumal ein fremder und so junger“, von der „Virtuosen-Canaille“ auszustehen hatte, allein der Vater schreckte vor keiner Schwierigkeit zurück, zu deren Überwindung „Geistesgegenwart und beständiges Nachdenken nöthig war“, und meinte, sie würden sich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurst durch den Dreckberg“.

Zuerst traf — statt der Gabrielli — als Primadonna Antonia Bernasconi ein, die Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Württemberg, Wagele, durch ihren Stiefvater

Andrea Bernasconi (seit 1754 Kapellmeister in München)[58], zur Sängerin ausgebildet. Mit ihr wurde die „erste Bataille gewonnen“; denn durch sie hoffte die Kabale den jungen Komponisten zu stürzen. Ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgangs suchte sie zu bereden, die von diesem komponirten Arien nebst dem Duett zurückzuweisen und anstatt dessen die Kompositionen derselben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi wies diesen ehrlosen Antrag ab. Sie war vielmehr über die Arien, welche Wolfgang „nach ihrem Wunsch und Willen“ gemacht, „ganz außer sich vor Freuden“; auch der alte, erfahrene Maestro Lampugnani, der ihr ihren Part einstudirte, wußte die Komposition nicht genug zu loben. Ein anderer Sturm am theatralischen Himmel wurde durch den Tenoristen erregt, den Cavaliere Guglielmo d' Ettore, der in München in Diensten, und zuletzt in Padua mit großem Beifall aufgetreten war[59]. Zwar wurde auch dieser Sturm glücklich abgewehrt, aber die Intrigue muß arg gewesen sein, da L. Mozart noch später seinen Sohn daran erinnert, um ihm in Paris Muth zu machen. Am spätesten stellte sich der Primo uomo ein, nicht Manzuoli, sondern Santorini, der zuletzt in Turin gesungen hatte und mit ihnen in Bologna bekannt geworden war. Erst am 1. Dez. kam er in Mailand an und am 26. Dez. war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günstigen Umständen; selbst der Kopist hatte seine Sache so gut gemacht, daß in der Rezitativprobe sich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten sich als vortrefflich. „So viel ich ohne väterliche Parteilichkeit sagen kann“, schrieb L. Mozart am 8. Dez., „finde ich, daß Wolfgang die Oper gut und mit vielem Geist geschrieben hat“. Am 17. Dez. war die erste Probe mit vollem, starkbesetztem Orchester[60] im Redoutensaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; sie entschieden bereits vollständig zu Gunsten der neuen Oper.

[58] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 138 f.

[59] Burney, Reise I S. 96.

[60] Es bestand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebensoviel Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Kontrabässen, 6 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraversen, „welche wo keine Flauti dabei sind allezeit mit 4 Oboen mitspielen“, 4 Corni di Caccia und 2 Clarini, folglich aus 60 Personen.

Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde, hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeiet, da sie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knabe, und noch dazu ein Teutscher[61], eine italiänische Oper schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen großen Virtuosen erkennten, doch das zum Theater nöthige chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Silbe mehr. Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeister für die Komposition hat[62]. Die Sängerinnen und Sänger sind sehr zufrieden und völlig vergnügt, absonderlich die Primadonna und Primouomo wegen des Duetts voller Freude.

Auch die professori (Instrumentalisten) im Orchester waren zufrieden und erklärten, die Musik sei klar, deutlich und leicht zu spielen; der Vater, der auch noch Ohren zu haben glaubte, wenn sie auch vielleicht etwas parteiisch seien, und genau acht gab, war guten Muths. Ihre Freunde waren eben so heiter als die Neider stumm; die bedeutendsten Musiker, Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Piazza Colombo erklärten sich entschieden für die neue Oper. Unter diesen Umständen konnten sie, obgleich die erste Oper einer Stagione in der Regel am wenigsten Beachtung fand, der Aufführung mit Ruhe entgegensehen.

Am 26. Dez. fand sie unter Wolfgangs Leitung statt und der Erfolg übertraf noch die Erwartung. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenpersonen ausgenommen, erfolgte ein erstaunliches Händeklatschen und der Ruf Evviva il Maestro! Evviva il Maestrino! Ja es wurde gegen alle Gewohnheit einer ersten Aufführung eine Arie der Primadonna wiederholt. In der zweiten Aufführung steigerte sich der Beifall, zwei Arien

61 Bei Dittersdorfs Violinspiel rief ein Bologneſe aus: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione! (Selbstbiogr. S. 111 f.)

62 Die Partitur mußte bei ihrer Abreise noch in Mailand bleiben, weil der Kopist Bestellungen auf fünf vollständige Abschriften hatte, die einzelnen Arien ungerechnet.

wurden wiederholt und auch das Duett Dacapo verlangt; allein da es ein Donnerstag war und in den Freitag (Fasttag) hineinging, die meisten aber noch zu Hause essen wollten, mußte man sich kurz fassen; die Vorstellung dauerte aber mit den nach jedem Akt eingelegten Balletten sechs starke Stunden. Am 5. Jan. 1771 konnte der Vater seiner Frau schreiben:

Die Oper unseres Sohns geht mit allgemeinem Beifall fort und, wie die Italiäner sagen, ist dalle stelle. Nun sind wir seit der dritten Aufführung bald im Parterre bald in den Logen Zuhörer und Zuseher, wo jedermann mit dem Sgr. Maestro zu reden und ihn in der Nähe zu sehen begierig ist. Denn der Maestro ist nur verbunden, drei Abend die Oper im Orchester zu dirigiren, wo beym zweiten Klavier der Maestro Lampugnani accompagnirt, welcher, da der Wolfgang nicht mehr spielt, nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweite Klavier spielt. Wenn man mir vor ungefähr funfzehn oder achtzehn Jahren, da Lampugnani in England und Melchior Chiesa in Italien so vieles geschrieben und ich ihre Opernarien und Sinfonien gesehen, damals gesagt hätte, diese Männer werden der Musik deines Sohnes dienen und, wenn er vom Klavier weggeht, hinsitzen und seine Musik accompagnieren müssen, so würde ich einen solchen als einen Narren ins Narrenhaus verwiesen haben. Wir sehen also, was die Allmacht Gottes mit uns Menschen macht, wenn wir seine Talente, die er uns gnädigst mittheilet, nicht vergraben.

Die Oper wurde etliche zwanzigmal bei vollem Theater und stets gleichem Beifall wiederholt. Die Mailänder Zeitung (2. Jan. 1771) versicherte, der jugendliche Komponist studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali. Wolfgang erhielt im Publikum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewissermaßen bestätigte, indem sie ihn am 5. Jan. 1771 als ihren Kapellmeister unter ihre Mitglieder aufnahm (Beil. III D, 3).

Nach der Aufführung fehlte es nicht an Zerstreuung. Bei der jungen Frau d'Aste, der Tochter des Gubernialsekretärs Troger, mit welchem ein sehr freundschaftlicher Verkehr stattfand, hatte sich Wolfgang auf Leberknödel und Sauerkraut angemeldet; beim Grafen Firmian wurden sie häufig eingeladen, am 4. Jan. gab er eine Akademie, in welcher dem Wolfgang ein neues schönes und schweres Konzert zum Spielen vorgelegt wurde. Dann unternahmen sie einen Abstecher nach Turin, wo sie eine prächtige Oper sahen, waren am 31. Januar wieder in Mai-

land[63], „die 2te Opera zu sehen“, und reisten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo sie am Faschingmontag ankamen. Hier fanden sie die freundschaftlichste Aufnahme in dem Hause eines Kaufmanns Wider, eines Geschäftsfreundes von Hagenauer, dessen Sohn Johannes in dieser Familie gelebt hatte. Wenn der auch immer Gutes von ihnen spreche, so versichert L. Mozart, er könne niemals genug sagen, so redliche, dienstfertige, höfliche Menschen seien ihm wenig vorgekommen. Sie genossen mit allem Behagen die Freuden eines venetianischen Karnevals. Da sie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, standen ihnen jederzeit herrschaftliche Gondeln zu Diensten, um sich auf den Lagunen schaukeln zu lassen; eine Gesellschaft drängte die andere, jeden Abend konnten sie in der Oper oder an einem Belustigungsorte zubringen; eine Akademie, die sie gaben, fiel glänzend aus.

Auf der Rückreise, die am 12. März angetreten wurde, hielten sie sich einen Tag in Padua auf. Sie besuchten die musikalischen Notabilitäten, den Franziskaner Franc. Ant. Vallotti (1697—1780), der für den ersten Orgelspieler Italiens und einen Theoretiker und Kontrapunktisten neben Padre Martini galt[64], und den Komponisten und Münchner Kapellmeister Giov. Ferrandini[65] — Tartini war im Jahr vorher gestorben —, und Wolfgang ließ sich auch auf der trefflichen Orgel in Sta Giustina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag ertheilt, ein Oratorium zu schreiben, das er zu Hause nach Gelegenheit ausführen konnte; der Text war Betulia liberata von Metastasio[66]. In Vicenza wurden sie vom Bischof, der aus dem Hause Cornero war und ihre Bekanntschaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo sie bei ihrem alten

[63] Von hier berichtet L. Mozart ein musikalisches Ereignis, das ihm, zumal in Italien, fast unglaublich erscheint. „Wir hörten auf der Gasse zwei Arme, Mann und Weib, mit einander singen, und sie sangen Alles in Quinten, so daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Personen, die jede ein besonderes Lied sängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein schönes Duett in puren Quinten war.“

[64] Burney, Reise I S. 94 ff.

[65] Meißner, Biographie Naumanns I S. 111 ff.

[66] [„Daselbst mußte er ein Oratorium Betulia liberata componiren“, die Schwester bei Nott. S. 107. Wenn es Nottebohm hiernach für möglich hält, daß die Komposition in Padua „nur begonnen wurde“, so verträgt sich auch diese Vermuthung nicht mit dem Berichte des Vaters, Nissen S. 248.]

Freunde Luggiati wohnten, der Wolfgang zu Ehren eine glänzende Gesellschaft gab, mußten sie mehrere Tage verweilen.

Am 28. März 1771 kam Wolfgang wieder nach Salzburg, bereichert mit Erfahrungen und mit außerordentlichen Ehren überhäuft, reifer und fertiger, aber so unschuldig und bescheiden, so kindlichen Sinnes als er fortgegangen war. Der nächste Erfolg des großen Beifalls, welchen die Oper gefunden hatte, war ein neuer Kontrakt mit der Impresa in Mailand für die erste Oper im Karneval 1773, — deren Honorar auf 130 gigliati erhöht wurde —, den sie noch während ihres Aufenthaltes in Mailand abgeschlossen hatten (Beil. III F, 1). Schon von Verona aus aber hatte man L. Mozart ein Schreiben aus Wien angekündigt, das er in Salzburg erhalten und das dem Sohn „unsterbliche Ehre“ machen werde. In Salzburg angekommen, fanden sie ein Schreiben des Grafen Firmian vor, in welchem dieser im Namen der Kaiserin Maria Theresia Wolfgang beauftragte, zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, eine theatralische Serenata zu komponiren. Die Vermählung sollte im Oktober des Jahres 1771 stattfinden, voraussichtlich war also der Aufenthalt in Salzburg nicht von langer Dauer. Während desselben komponirte er, wohl zunächst seiner amtlichen Stellung zu genügen, eine Litanei (109 K., S. II. 1 Notteb.) und ein Regina coeli (108 K., S. III. 10 Nott.) im Mai und eine Symphonie (110 K., S. VIII. 12) im Juli. Indeß bezweifelte L. Mozart später, ob selbst der große Beifall, welchen die Serenata in Mailand fand, den Erzbischof bewegen würde, Wolfgangs eingedenk zu sein, wenn eine Besoldung ledig werden sollte. Darum wird sich wahrscheinlich Wolfgang weniger bekümmert haben als sein Vater; er benutzte aber diese Zeit, um sich zum erstenmal zu verlieben. Seine Briefe an die Schwester aus der nächsten Zeit sind reich an Hindeutungen auf eine namenlose Schönheit, auf unaussprechliche Gefühle, und da wir erfahren, daß die junge Dame sich um dieselbe Zeit verheirathete, so fehlt kein Zug zu einer schwärmerischen Liebe, wie sie sich für einen sechszehnjährigen Jüngling schickt, die übrigens seinen natürlichen guten Humor nicht beeinträchtigte.

Am 13. Aug. reisten sie von Salzburg ab und kamen nach

einem kurzen Aufenthalt bei Luggiati in Verona am 21. Aug. in Mailand an. Die Vermählung war auf den 15. Oktober festgesetzt, das Textbuch zu der Oper aber noch nicht von Wien, wohin es zur Approbation gesandt war, wieder angelangt; man rechnete damals darauf, daß ein Maestro auch darin seine Meisterschaft bewähre, daß ihm seine Kunst jederzeit zu Gebote stehe[67]. Wolfgang war deshalb auch unbekümmert; er erfreute sich des ungemein gnädigen Empfanges bei der Prinzessin Braut und ließ sich das treffliche Obst schmecken, davon er aus brüderlicher Liebe für die Schwester mitaß. Als das Buch endlich Ende August angekommen und mancher Veränderungen wegen noch einige Tage vom Dichter zurückbehalten worden war, machte er sich Anfang September mit einem Eifer ans Komponiren, daß der Vater am 13. September, wo die Rezitative und Chöre fertig waren, meinte, in zwölf Tagen werde wohl die Oper mit dem Ballet beendigt sein, was auch so ziemlich eintraf: kein Wunder, wenn Wolfgang sich beklagt, daß ihm die Finger vom Schreiben weh thaten. In dem Hause, wo sie wohnten, war über ihnen ein Violinist, unter ihnen ein anderer, nebenan ein Singmeister, der Lektionen gab, gegenüber ein Oboist: „Das ist lustig zum Komponiren“, meinte Wolfgang, „das giebt Gedanken“.

Diesmal lernte er auch die durch ihre übermüthige Launenhaftigkeit und ihre Galanterien nicht minder als durch ihre Gesangskunst berühmte Catar. Gabrielli kennen (Brief vom 5. Okt. 1771), die während dieser Zeit nach Mailand kam. Welchen Eindruck sie auf ihn machte, zeigt eine spätere Äußerung gegen seinen Vater (Mannheim, 19. Febr. 1778): „Wer die Gabrielli gehört hat sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere Art ausdrückte, verdiente sie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das viertemal sang. Denn sie konnte in der Länge nicht gefallen; der Passagen ist man bald müde, und sie hatte das Unglück daß sie nicht singen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wußte nicht zu souteniren, mit einem

[67] Hasse erklärte, zu einer guten Oper gebrauche man sechs Monate (Manfredini, Reg. armon. p. 134), das war viel Zeit; Naumann schreibt, in Venedig müsse eine Oper in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt sein.

Wort: sie sang mit Kunst, aber keinem Verstand". Auch mit Miß Devis, die mit ihrer „Glasorgl" da war, trafen Mozarts wieder zusammen und Misliweczeck, der eine Oper für den Karneval zu schreiben hatte, fand sich ebenfalls ein.

Der Verkehr mit den mitwirkenden Künstlern, „lauter guten und berühmten Sängern und vernünftigen Leuten", war diesmal angenehm und durch keine Intrigue und Kabale gestört. Wolfgangs bereits befestigte Stellung im Publikum sowie die Gunst, welche er beim kaiserlichen Hofe genoß, mochten dazu auch das ihrige beitragen. Der Tenorist Tibaldi kam fast täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tisch bis 1 Uhr sitzen, während Wolfgang fortfuhr, zu komponiren; Manzuoli, der diesesmal wirklich engagirt war, besuchte sie öfters.

Auch das Verhältnis zu Hasse, der Metastasio's Ruggiero als Festoper[68] komponirte, war das beste. Es war keine geringe Auszeichnung, daß Männern wie Hasse und Metastasio, welche den Höhepunkt der italiänischen Oper bezeichneten, und einem berühmten Dichter, wie es Gius. Parini in Mailand war[69], der junge Mozart als ebenbürtig zur Seite gestellt wurde. Durch ein merkwürdiges Zusammentreffen übergab der Mann, der sein langes Leben hindurch die italiänische Bühne beherrscht hatte, das Scepter dem Jüngling, der bei Lebzeiten seinen Ruhm freilich nicht erreichen, aber ihn dauernder der Nachwelt übergeben sollte. Hasse selbst soll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird alle vergessen machen"[70]! Es sieht ihm gleich, daß er neidlos die künftige Größe Mozarts anerkannte; auch junge Künstler fanden ihn stets bereit, fremdes Verdienst gelten zu lassen und zur Geltung zu bringen, so Quanz[71], Naumann[72] und Mozart selbst, da er als Knabe in Wien mit der Künstlerkabale zu kämpfen hatte (S. 78)[73].

Die Festlichkeiten[74], welche eine große Menge von Fremden

[68] Metastasio, Opp. post. III p. 116 f. 164 f.

[69] Orelli, Beitr. z. Gesch. der ital. Poesie II S. 3 ff.

[70] Carpani, Le Haydine p. 83. Kandler, Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!

[71] Marpurg, Krit. Beitr. I S. 227 ff.

[72] Meißner, Biographie Naumanns I S. 120 ff. 227. 283.

[73] Vgl. Betrachtungen d. Mannh. Tonsch. I S. 307.

[74] Parini's Beschreibung der Festlichkeiten (Descrizione delle feste

nach Mailand gelockt hatten, begannen am 15. Okt. mit dem feierlichen Einzuge des Erzherzogs, nach welchem die Trauung im Dom Statt fand, worauf Konzert und Handkuß bei Hofe folgte. Am 16. war die öffentliche Speisung von mehr als 400 Brautpaaren, welche die Kaiserin ausgestattet hatte, und abends im neu dekorirten Theater die glänzend ausgestattete Hassesche Oper Ruggiero mit zwei prächtigen Ballets in den Zwischenakten, la corona della gloria von Pick und Pico e Canente von Favier. Am 17. wurde nach einer glänzenden Corsofahrt Wolfgangs Serenata aufgeführt, Ascanio in Alba (111 K., S. V. 6), ein allegorisches Schäferspiel in zwei Akten mit Chören und Tänzen; der Text war von Parini, die Tänze von Favier. Schon nach den ersten Proben konnte L. Mozart seiner Frau mit Vergnügen voraussagen, daß der Erfolg gesichert sei. „Erstlich weil Sigr. Manzuoli sowohl als alle die anderen singenden Personen nicht nur mit ihren Arien im höchsten Grade zufrieden, sondern mehr als wir selbst begierig sind, die Serenata mit allen Instrumenten zu hören. Zweitens, weil ich weiß, was er geschrieben hat und was für einen Effekt es machen wird, und weil nur gar zu gewiß ist, daß er sowohl für die Sänger als für das Orchester recht gut geschrieben hat". Er täuschte sich nicht, der Beifall war außerordentlich; die Serenata mußte den nächsten Tag wiederholt werden und wurde auch bis zu Ende der Festlichkeiten öfter gegeben als der Ruggiero. „Mir ist leid, schrieb der Vater, „die Serenata des Wolfgang hat die Opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann". Übrigens verwies er sie auf den Bericht eines jungen Salzburger Kaufmannssohnes, Kerschbaumer, „der am 24. im Theater ein Augen- und Ohrenzeuge war, wie der Erzherzog und die Erzherzogin nicht nur durch Händeklatschen zwei Arien wiederholen ließen, sondern unter der Serenata sowohl als absonderlich nach derselben beyde von ihrem Balco sich gegen den Wolfgang herunter geneiget und durch bravissimo maestro Rufen und Händeklatschen ihm ihren gnädigen Beyfall bezeiget, dem dann jederzeit das Händeklatschen der Noblesse und des ganzen Volkes nachgefolget". Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus, neben

celebrate in Milano per le nozze delle L. L. A. A. R. R. l' arcid. Ferdinando e l' arcid. Maria Beatrice) erschien Mailand 1825.

dem Honorar erhielt Wolfgang von der Kaiserin eine goldene mit Diamanten besetzte und auf dem Rücken mit dem in Email trefflich ausgeführten Bildnis Maria Theresia's geschmückte Uhr[75].

Unter den Festlichkeiten, welche bis Ende des Monats fortgingen, zeichnete sich besonders aus der glänzend ausgestattete Maskenzug der facchini in der Tracht des umwohnenden Landvolks am 19., das Wettrennen der Pferde (barberi) am 22. und der Wagen (calessetti) am 28., sowie die cuccagna am 24., wo dem Volk Lebensmittel in Masse zur Plünderung preisgegeben wurden[76], während der Wein in Springbrunnen floß. Hier entgingen Mozarts einer großen Gefahr. Eins der für die Zuschauer erbauten großen Gerüste stürzte ein, wodurch mehr als 50 Personen ums Leben kamen oder beschädigt wurden. Nur einer zufälligen Verspätung hatten Mozarts es zu danken, daß sie nicht den für sie auf demselben bestimmten Platz einnahmen, sondern auf dem Hofbalcon Unterkommen suchten.

Nachdem die Oper vollendet war, schrieb Mozart im November noch eine Symphonie (112 K., S. VIII. 13) und ein Divertimento (113 K., S. IX. 15), vielleicht für eine Akademie oder sonst auf Bestellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Kontrakt mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zu Stande gekommen, durch welchen Wolfgang beauftragt wurde, zum Karneval 1773 die zweite Oper für dieses Theater zu schreiben (Beil. III F, 2). Wie dies möglich war, da der Kontrakt dieselben Verpflichtungen rücksichtlich des Aufenthalts in Venedig festsetzte, welche durch den früheren schon für Mailand übernommen waren, ist schwer zu begreifen, wenn nicht etwa einige Nachgiebigkeit von Seiten des venetianischen Impresario zu erwarten, vielleicht auch versprochen war[77]. Indeß kam dieser Kontrakt nicht

[75] Die Uhr erwarb später ein Kaufmann Jos. Strebl in Wien, der mit Mozart in Mödling zu kegeln pflegte (Süddeutsche Mus. Ztg. 1856 Nr. 1 S. 4). [Schließlich kam sie in den Besitz eines Kunsthändlers Jos. Wagner in Pest. Wurzbach, Mozartbuch S. 178.]

[76] Teutsch. Mercur 1775, III S. 240.

[77] In einem Briefe an Breitkopf (7. Febr 1772) schreibt L. Mozart: „Wir sind den 15. December aus Mayland zurück angelanget, und da mein Sohn sich abermahlen durch Verfertigung der theatralischen Serenate vielen Ruhm erworben, als ist er abermahlen beruffen die erste Carnevals Opera des künftigen Jahres in Mayland und gleich darauf in dem nämlichen Carneval die

zur Ausführung; Mozarts Stellvertreter wurde Naumann, der auf seiner zweiten Reise nach Italien gerade rechtzeitig in Venedig ankam, um die zweite Oper zu übernehmen, und mit dem Soliman (von Migliavacca) außerordentliches Glück machte[78].

Bis zum 13. Dezember verzögerte sich ihre Rückkehr nach Salzburg, und noch am 30. desselben Monats komponirte Wolfgang eine Symphonie (114 K., S. VIII. 14); bald nachher überstand er eine schwere Krankheit[79]. Ihre Heimkehr fiel zusammen mit dem Tode des Erzbischofs Sigismund, welcher am 16. Dezember 1771 einer langwierigen Krankheit erlag. Zu seinem Nachfolger wurde nach oftmals wiederholten Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joseph Franz v. Paula Graf von Colloredo, Bischof von Gurk, gewählt, zum allgemeinen Erstaunen und Kummer der Bevölkerung, die von ihm wenig Heil hoffte[80]. Zu den Festlichkeiten, welche sein Einzug und die Huldigung (am 29. April 1772) hervorriefen, gehörte auch eine Oper, deren Komposition Wolfgang aufgetragen war[81]. Man hatte Il sogno di Scipione (126 K., S. V. 7) gewählt, eine allegorische azione teatrale von Metastasio, welche am 1. Oktober 1735 zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth mit Musik von Predieri aufgeführt wurde. Sie war mit Beziehung auf die unglücklichen Kriegsereignisse in Italien geschrieben und appellirte an die Tapferkeit und Standhaftigkeit, die ein großer Feldherr auch im Unglück bewahre. Wie weit das für die Verhältnisse des Erzbischofs Hieronymus passe, scheint man nicht ängstlich erwogen zu haben; ja man ließ sogar den Text der Licenza unverändert bis auf den Namen Carlo, an dessen Stelle Girolamo trat. Es ist spaßhaft, daß Mozart, der nach seinem

zweyte Opera auf dem Theater S. Benedetto in Venedig zu schreiben. Wir werden demnach bis Ende kommenden Septembers in Salzburg verbleiben, dann und zwar zum drittenmahl nach Italien abgehen."

[78] Meißner, Biographie Naumanns I S. 279 ff.

[79] Dies geht hervor aus einer Äußerung seiner Schwester (Salzburg 2. Juli 1819) gegen Regierungsrath Sonnleithner über ein Porträt Mozarts, „so gemalt wurde er wie er von der italiänischen Reise zurückkam, da war er erst 16 Jahr alt, aber da er von einer sehr schweren Krankheit aufstand, so sieht das Bild kränklich und sehr gelb aus".

[80] [Koch-Sternfeld,] Die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbisthums Salzburg (1816) S. 36 ff.

[81] L. Mozart hatte durch Breitkopf (7. Febr. 1772) bei Grenser in Dresden neue Oboen und Fagotts eilig bestellt, da die Wahl eines Erzbischofs bevorstehe.

Metastasio komponirte, in der Partitur auch den Text unterlegte: Ma Scipio esalta il labbro e Carlo il cuore, dann den Namen ausradirte und Girolamo hineinschrieb. Wer hierin ein Zeichen von Gleichgültigkeit gegen die Person des neuen Erzbischofs sehen möchte, kann die Bestätigung auch darin finden, daß diese Oper den Charakter einer Gelegenheitsmusik, bei der es mehr darauf ankommt, Parade zu machen als Empfindung auszudrücken, in einem Grade verräth, wie keine andere Musik von Mozart. Wahrscheinlich ist sie Anfang Mai 1772 aufgeführt[82].

Die übrigen Kompositionen, welche nachweislich in diese Zeit fallen, sind eine Symphonie, die am 21. Februar (124 K., S. VIII. 15), und eine Litanei de venerabili (125 K., S. II. 2), ein höchst bedeutendes Werk, die im März komponirt wurde. Den Januar scheint die Krankheit hingenommen zu haben und im April war Mozart wohl mit der Oper beschäftigt, im Mai sind außer einem Regina coeli (127 K., S. III. 11) nicht weniger als drei Symphonien (128—130 K., S. VIII. 16—18) fertig geworden, im Juni ein großes Divertimento (131 K., S. IX. 16), im Juli und August wiederum drei Symphonien (132—134 K., S. VIII. 19—21); auch gehören noch 3 Quartetts oder Divertimenti (136—138 K., S. XIV. 24—26) ins Jahr 1772. Schwerlich sind diese sicher zu bezeichnenden Kompositionen die einzigen, welche während dieser Zeit entstanden[83]. Wenn Mozart, der zum Herbst eine neue Oper zu schreiben hatte, nicht etwa für diese Studien machte, sondern sich fast ausschließlich mit Kirchen- und Instrumentalmusik beschäftigte, so lag die äußere Veranlassung dazu in den Salzburger Verhältnissen; allein sicher empfand er die innere Nöthigung, sich nach allen Seiten frei zu machen. Ein Korrespondent Burneys, welcher im Sommer 1772 in Salzburg war, berichtete diesem, er habe Mozart, den Vater, besucht und sich von Wolfgang und seiner Schwester Duetts vorspielen lassen; Wolfgang sei noch immer ein großer

[82] Es scheint fast, als sei sie später noch einmal gegeben worden; wenigstens findet sich die Arie der Licenza in einer zweiten Komposition, die der Handschrift nach aus einer späteren Zeit herrührt und die erste bei weitem übertrifft. Doch wäre es denkbar, daß sie auch an irgend eine andere Komposition angehängt worden sei.

[83] [Mehrere, diesen Jahren angehörige Symphonien und kürzere Orchesterstücke, von Köchel 75. 76. 95. 96. 97. 102. 120. 163 erwähnt, sind in der neuen Ausgabe S. XXIV. 2—10 veröffentlicht.]

Meister auf seinem Instrument, allein er scheine auf seiner höchsten Spitze zu sein, und nach der Musik, welche von seiner Komposition im Orchester aufgeführt wurde, zu urtheilen, scheine er ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich seien[84]. Es wäre unbillig, dem Manne seine falsche Prophezeiung zu verübeln, doch ist in diesem Urtheil vielleicht etwas von der Salzburger Stimmung zu spüren.

Einen äußeren Vortheil brachte übrigens dem jungen Künstler der Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus: es wurde ihm in seiner Stellung als Konzertmeister am 9. August ein Gehalt von 150 Fl. „für dermalen" bewilligt[85].

Am 24. Oktober begaben sich Vater und Sohn wiederum auf die Reise nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. In dem „traurigen Botzen" komponirte Wolfgang „für die lange Weile" ein Quattro, dann wurde dessen Namenstag (31. Okt.) lustig bei den Gebrüdern Piccini in Ala gefeiert und nach dem gewohnten Aufenthalt in Verona bei Luggiati langten sie am 4. November in Mailand an. L. Mozart, der die letzte Zeit viel unwohl gewesen war, schien bei den Unregelmäßigkeiten des Reiselebens sich besser zu befinden, doch kehrten während des Aufenthalts in Mailand die alten Übel wieder. Schwindel und Dummheit im Kopf, die Folgen eines unglücklichen Falles, stellten sich besonders ein, wenn er Musik gemacht hatte, auch kam er zu Zeiten in „Salzburger Gedanken", in denen er eine Zeit steckte ohne es zu merken, die er sich aber rasch aus dem Sinn zu schlagen suchte, „geschwinder als alle bösen Gedanken, die ihm der Teufel in jungen Jahren eingab". Sie waren ohne Zweifel der Reflex seiner drückender gewordenen Lage unter dem neuen Erzbischof; er sah in eine trübe Zukunft, wenn es nicht gelang, wenigstens Wolfgang aus der untergeordneten Stellung in Salzburg in eine angemessene zu bringen, und darauf richtete er entschieden sein Streben.

Die Oper, welche Wolfgang zu komponiren hatte, war Lucio Sillo, zu welcher Giovanni da Gamera in Mailand den Text gedichtet hatte. Wolfgang brachte diesmal einen Theil der Rezitative fertig mit, aber nicht zu seinem Vortheil: denn der Dichter hatte mittlerweile seinen Text Metastasio zur Prüfung vorgelegt,

[84] Burney, Reise III S. 263.

[85] [Pirkmayr a. a. O., Salzb. Zeitung 1886 No. 191.]

der vieles geändert und eine neue Scene eingelegt hatte. Indeß hatte er Zeit, die Rezitative umzuschreiben und zu vollenden, sowie auch die Chöre nebst der Ouverture zu komponiren, denn von den Sängern hatte sich erst die Sgra. Felicita Suarti, welche 1769 in Parma sang und jetzt die Stelle des secondo uomo vertrat, mit dem ultimo tenore eingestellt. Sie fanden Mailand noch sehr leer, alles hielt sich noch auf dem Lande auf, nur die Familie d'Aste nahm sie mit der alten Vertraulichkeit auf: auch Misliweczeck hielt sich noch dort auf. Dann kam auch der primo uomo Venanzio Rauzzini (geb. 1752), ein vortrefflicher Sopranist, geschickter Klavierspieler und auch als Komponist nicht unbedeutend. Er war seit 1766 in München, wo Burney ihn kennen lernte, als es schon bestimmt war, daß er in Mozarts Oper singen werde[86]. Sehr bald war seine erste Arie fertig; der Vater fand sie unvergleichlich und daß Rauzzini sie singe, wie ein Engel[87]. Am 4. Dezember kam endlich nach einer sehr beschwerlichen Reise von Venedig die Primadonna de Amicis. Es war Zeit; denn die Aufführung sollte wieder am 26. Dezember sein und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, „die für vier zu rechnen waren". „Ich kann unmöglich viel schreiben", schreibt Wolfgang am 5. Dez., „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe und Gefahr laufe dir statt Worte eine ganze Arie hinzuschreiben". Maria Anna de Amicis (geb. um 1740), eine Schülerin der Tesi, war durch Chr. Bach in London 1762 von der Opera buffa als Primadonna zur Opera seria gebracht. Sie war schon seit fünf Jahren mit Buonsolazzi, einem Beamten in Neapel verheirathet und brachte eine kleine Tochter Sepperl mit nach Mailand[88]. Obwohl Mozarts sie schon von der Pariser Reise her kannten, so war sie anfangs nicht abgeneigt, Schwierigkeiten zu machen; aber bald stellte sich die beste

[86] Burney, Reisen II S. 93. 110.

[87] Auch Naumann, in dessen Armida er in Padua auftrat, sagt von ihm, „er hat alle guten Qualitäten, singt wie ein Engel und ist ein vortrefflicher Acteur". Seit 1778 lebte er in England, anfangs als Sänger, dann als Gesanglehrer bis 1810 in großem Ansehen. Kelly, Remin. I p. 10. Parke, Mus. mem. II p. 51. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 149 f.

[88] Später sang sie nur noch in Privatgesellschaften. Berl. musik. Wochenblatt S. 4.

Freundschaft und Vertraulichkeit her. Als sie ihre drei Arien kennen gelernt hatte, war sie ganz „in ihrer Vergnügenheit, weil Wolfgang sie unvergleichlich bedient hatte"; die Hauptarie hatte er mit neuen und ganz besonderen, erstaunlich schweren Passagen ausgestattet[89]. L. Mozart fand aber auch nach den Proben, daß sie wie ein Engel singe und agire; ganz Salzburg würde erstaunt sein, so etwas zu hören.

Immer fehlte noch der Tenorist Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er sei so schwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne. Nun wurde der Theatersekretär nach Turin und zugleich eine Staffette nach Bologna geschickt, um für einen anderen guten Tenor zu sorgen, der nicht nur ein guter Sänger, sondern „absonderlich ein guter Acteur und eine ansehnliche Person sein mußte, um den Lucio Silla mit Ruhm vorzustellen". Aber ein solcher war nicht aufzutreiben und man sah sich schließlich genöthigt, einen Kirchensänger aus Lodi, Bassano Morgnoni, zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater gesungen, aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieser kam am 17. Dezember an, wie schon die Proben im vollen Gange waren, und am folgenden Tage schrieb Wolfgang von den vier Arien, welche er zu singen hatte, gleich zwei nieder. Am 21., 22. und 23. Dez. waren große Gesellschaften von der großen Noblesse im Firmian'schen Hause, die unter beständiger Vokal- und Instrumentalmusik von 5 Uhr abends bis 11 Uhr dauerten. Wolfgang spielte jedesmal und namentlich den dritten Abend mußte er gleich nach dem Eintritt der Herrschaften spielen, die sich dann sehr gnädig mit ihm unterhielten. Die Hauptprobe verlief glücklich und auch die erste Vorstellung hatte am 26. Dez. trotz verschiedener Unglücksfälle den besten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an und das Theater war um halb sechs so voll, daß niemand mehr hinein konnte. Der Erzherzog aber war erst kurz vor Ave Maria von der Tafel aufgestanden und hatte noch erst fünf eigenhändige

[89] Der Abbate Cardanelli, ein Zeitgenosse Mozarts, erzählte, die de Amicis habe Wolfgang aufgefordert, ihr erst die Entwürfe seiner Arien zur Begutachtung vorzulegen, er habe ihr aber eine fertige Arie gebracht, und als sie diese vortrefflich gefunden, ihr noch zwei andere gleichfalls schon fertige Kompositionen desselben Textes zur Disposition gestellt (Folchino, Elogio stor. di W. A. Mozart. Cremona 1817 p. 26 ff. A. M. Z. XX S. 93). Wenig glaublich!

Gratulationsschreiben zum neuen Jahr nach Wien expediren müssen — man wollte wissen, daß ihm das nicht rasch von der Hand gehe. So mußten Sänger und Sängerinnen, die vor einer ersten Aufführung in ängstlicher Aufregung waren, und das ganze Publikum in Ungeduld und Hitze bis nach 8 Uhr auf den Hof warten. Unglücklicherweise hatte der Tenorist aus Lodi während der ersten Arie der Primadonna durch Gebärden seinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein Übriges thun zu müssen und gestikulirte so ungeberdig, „daß es schien, als wolle er ihr Ohrfeigen geben und ihr die Nase mit der Faust wegstoßen". Darüber brach ein Gelächter aus; dies bestürzte die de Amicis, welche nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und sie sang den ganzen Abend nicht gut, besonders nachdem Rauzzini gleich bei seinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatschen empfangen war. Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht singen können, um sich den Applaus vom Hofe im voraus zu sichern. Um die de Amicis zu trösten, wurde sie am folgenden Tage zu einer Audienz nach Hofe beschieden; und nun erst ging die Oper ganz gut. Nichts desto weniger gefiel die Oper gleich und der Beifall wuchs mit jeder Aufführung. Während sonst die Leute in die erste Oper nicht zahlreich kamen, wenn sie nicht „sonderbaren Beifall hatte", wurde sie mehr als zwanzigmal bei so vollem Hause gegeben, „daß man kaum hineinschliefen konnte". Täglich mußten einige Arien wiederholt werden, bei denen meistens die Primadonna die Oberhand hatte"[90].

Für Rauzzini schrieb Wolfgang eine Motette Exsultate (165 K., S. III. 22), welche am 15. Jan. 1773 bei den Theatinern aufgeführt wurde. Sie ist nach Art einer großen dramatischen Scene angelegt und auch in diesem Stil gehalten. Auf ein lang ausgeführtes Allegro mit allen Künsten der Bravour folgt ein kurzes Rezitativ, das zu einem langen, einfach gehaltenen langsamen Satz überleitet. Den Schluß macht ein lebhaftes Alleluja ($^2/_4$) von heiterem und glänzendem Charakter. Später berichtet der Vater (6. Febr.), daß er mit einem Quartett beschäftigt sei.

[90] Man scheint auf den Erfolg der Oper sehr gespannt gewesen zu sein. Naumann notirte in sein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand".

L. Mozart schob die Abreise immer weiter hinaus, anfangs unter dem Vorwande, daß sie auch die zweite Oper sehen wollten, welche, weil Wolfgangs Oper viel öfter gegeben wurde, als zu erwarten stand, auch später zur Aufführung kam, dann unter dem Vorgeben eines heftigen Rheumatismus, der ihn ans Bett fessele. Er hatte sich nämlich, kräftig unterstützt durch die Empfehlungen des Grafen Firmian, nach Florenz an den Großherzog Leopold, dem er auch die neue Oper zuschickte, mit der Bitte gewandt, Wolfgang an seinem Hofe anzustellen. Der Großherzog ließ sich anfangs gnädig vernehmen und L. Mozart mußte wünschen, die Verhandlungen von Mailand aus fortzuführen. Als sie schließlich zu keinem günstigen Resultat führten, hoffte er wenigstens auf wirksame Empfehlungen von Florenz und richtete seine Gedanken wieder auf eine große Kunstreise. „Thut nur sparen“, schrieb er, „denn Geld müssen wir haben, wenn wir eine Reise vornehmen wollen; mich reuet jeder Kreuzer, den wir in Salzburg ausgeben“.

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts kam auch ein Kollege aus der Salzburger Kapelle, der Hornist Leutgeb nach Mailand, der dort sehr gefiel und gute Geschäfte machte.

Anfang März brachen sie endlich auf, denn bis zum Jahrestag der Wahl des Erzbischofs (14. März) mußten sie jedenfalls an Ort und Stelle sein. Am Tage vorher, den 13. März, trafen sie wieder in Salzburg ein.

Bei dem günstigen Erfolg der Oper und dem lebhaften Interesse für Wolfgangs Person kann man kaum annehmen, daß ihm von Italien aus keine ferneren Anträge gemacht wurden; vielmehr wird der Erzbischof ihm den Urlaub verweigert haben.

6.

Arbeiten in Deutschland.

In Salzburg komponirte Wolfgang im Mai 1773 eine Symphonie (181 K., S. VIII. 23), ein Konzertone für zwei Violinen (190 K., S. XII. 9) und im Juni eine Messe (167 K., S. I. 2).

Als im Sommer desselben Jahres der Erzbischof nach Wien reiste, benutzte L. Mozart seine Abwesenheit, um mit Wolfgang

ebenfalls dahin zu gehen. Es war ursprünglich wohl nur auf einen kurzen Aufenthalt abgesehen; allein als sie sich dem Erzbischof bei seiner Rückkehr von Laxenburg vorstellten, gab er ihnen Erlaubnis, länger auszubleiben, da er selbst noch ins Gebirge und nach Gmünd zu gehen beabsichtigte. Über den eigentlichen Zweck dieser Reise erfahren wir nichts; L. Mozart deutet nur darauf hin, daß man nicht alles mittheilen könne, daß man alles vermeiden müsse, was in Wien und in Salzburg Aufsehen erregen und veranlassen könne, „einem Prügel unter die Füße zu werfen". Als man in Salzburg eine Krankheit des Kapellmeisters Gaßmann mit seiner Reise in Verbindung setzen wollte, antwortete er sehr ungehalten: „Hr. Gaßmann war krank, befindet sich aber besser. Ich weiß nicht, was dieses für einen Zusammenhang mit unserem Aufenthalt in Wien haben soll; die Narren sind halt aller Orten nicht gescheidt"[1]. Indessen unterliegt es gar keinem Zweifel, daß er die Gelegenheit suchte, Wolfgang ein angemessenes Unterkommen zu verschaffen, sei es in Wien oder an einem anderen Hofe. Die Kaiserin, bei welcher sie sogleich Audienz nachsuchten, war zwar sehr gnädig mit ihnen, aber das war auch alles. Der Kaiser kam erst gegen Ende ihres Aufenthalts unvermuthet aus Polen zurück; sie scheinen ihn gar nicht gesprochen zu haben.

Bei ihrer Ankunft am 18. Juli überraschten sie die alte Frau Fischer, bei der sie früher gewohnt hatten, beim Abendessen; sie war hocherfreut und konnte ihnen wieder eine bequeme Wohnung einräumen. Dann wurden die alten Bekanntschaften wieder erneuert, bei L'Augier, Martinez, Novarre, Bono, dem ehrlichen, alten Freunde, bei Stephanie und seiner schönen Frau, bei Dr. Auerbrugger mit seinen beiden Töchtern Franziska und Mariane, „die unvergleichlich spielten und vollkommen die Musik besitzen"[2], fanden sie die beste Aufnahme; nirgends wurde Wolfgang, den der Vater immer allein eintreten ließ, wieder erkannt. Besonders groß war die Freude auf der Landstraße bei Meßmers, die nur bedauerten, daß Frau und Tochter nicht mitgekommen waren. Sie hatten sich ihren Garten unvergleichlich eingerichtet mit Prospekten, Statuen, Theater, Vogelhaus, Taubenschlag, einem Belvedere mit der Aussicht in den

[1] Nach Gaßmanns Tode 1774 wurde Jos. Bono (1710—1788), der seit 1740 Hofkompositeur war, Kapellmeister (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 209).

[2] Nicolai, Reise IV S. 554. Cramer, Magaz. f. Mus. I S. 928.

Prater und bauten nun auch das Haus zu einer bequemen Winterwohnung aus. Die ganze Familie war noch beisammen mit Fräulein Franzl, die meist sterbenskrank im Bette lag, und Fräulein Sepperl, die noch immer die alte Wischwasch war und Heirathen stiften wollte, bis auf die Köchin und das Stubenmensch. Auch der Verkehr im Hause war noch der alte mit Heufeld, Greiner, Steigentesch, Grill, Bono u. a., und es wurde noch immer fleißig Musik gemacht. Meßmer hatte von Frl. Devis gelernt, die Harmonika zu spielen und sich für 50 Dukaten ein Instrument machen lassen, das viel schöner war, als das des Frl. Devis. Er spielte dasselbe recht gut, sowie sein kleiner Sohn, der viel Talent zeigte; auch Wolfgang versuchte sich auf derselben — „wenn er nur eine hätte!" Später zog die Familie ganz aufs Land, auf die Rothmühl, wodurch der Verkehr unterbrochen wurde. Auch bei dem jungen Meßmer, der einen ansehnlichen Dienst als Direktor von der Einrichtung der Normalschulen bekommen hatte, mußten sie dessen achtjährigen Hochzeitstag „hinausfressen".

Das große Ereignis, welches sie in Wien erlebten, war die Aufhebung des Jesuitenordens. L. Mozart, der mit lebhaftem Interesse die Auswanderung der Jesuiten verfolgt, meinte, viele gute Christen seien der Ansicht, daß der Papst außer in Glaubenssachen nichts zu befehlen habe, und daß man die Jesuiten in guter Ruhe gelassen haben würde, wenn sie so arm wären, wie die Kapuziner. In Rom habe man ihre Güter ad pias causas eingezogen, was sehr leicht sei, da das, was der Papst nehme, ad pias causas verwandt sei; der Kaiser habe auch das Breve so nicht angenommen, sondern sich Freiheit in der Verwendung des Jesuitenvermögens vorbehalten. Er meint auch, die Millionen, die man von den Jesuiten erhalte, würden den Appetit erwecken, noch ein paar andere Religionseinkünfte zu Leibe zu nehmen[3].

Ein trauriges Erlebnis war es für sie, als ein befreundeter Arzt aus Salzburg, Dr. Niderl, nach Wien kam, um sich am Stein operiren zu lassen, und in Folge der Operation starb.

Wolfgang hatte sich Arbeit mitgenommen. Für ein Fest in

[3] Man vgl. den Bericht des damaligen Novizen Reinhold (K. L. Reinholds Leben S. 5 ff.) und die Schilderung bei Car. Pichler (Denkw. I S. 36).

der Andretter'schen Familie hatte er übernommen, eine große Serenate, eine „Finalmusik“ zu schreiben, welche von Wien aus übersandt und unter Meißners Leitung Anfang August in Salzburg aufgeführt wurde (185 K., S. IX. 5). Sodann machte er sich daran, sechs Quartetts (168—173 K., S. XIV. 8—13) zu schreiben, ungewiß, ob auf Bestellung; sonst kam es zu keinen bedeutenden Unternehmungen. Bei den Jesuiten am Hof wurde noch in der Oktav des Ignatiustages (7. Aug.) die P. Dominicus-Messe (s. o. S. 112) unter L. Mozarts Direktion mit erstaunlichem Beifall aufgeführt. Die Theatiner luden sie zum Fest des heil. Cajetan zum Amt und zum Speisen ein, und weil die Orgel nichts nutz war, ein Konzert zu spielen, so entlehnte Wolfgang von seinem jungen Freund Teyber, dem Bruder der Sängerin Therese, eine Violine und ein Konzert und hatte die Keckheit, dasselbe auf der Violine vorzutragen. Es machte solchen Eindruck, daß im Jahr 1782 ein Laienbruder, dem Wolfgang sagte, er habe vor 8 Jahren auf dem Chor ein Violinkonzert gespielt, ihn auf der Stelle mit Namen anredete.

Gelegenheit zu Geldeinnahmen boten sich nicht und L. Mozart schrieb, je fetter sein Leib, um so magerer werde sein Geldbeutel; als er meldete, daß er Geld habe aufnehmen müssen, tröstete er seine Frau damit, das bedeute nur, daß er Geld nöthig habe und keinen Doktor. Übrigens habe er seine Gründe, weshalb er sich in Wien aufhalten müsse — „die Sache wird und muß sich ändern, seid getrost, Gott wird helfen!“

Im Oktober trafen sie wieder in Salzburg ein, wo Wolfgang im Dezember ein Quintett für Saiteninstrumente (174 K., S. XIII. 1) und ein Klavierkonzert in D dur (175 K., S. XVI. 5) schrieb, das erste in der langen Reihe nach den ersten Jugendversuchen. Auch fast das ganze Jahr 1774 brachten sie ruhig daheim zu; Wolfgang schrieb mehrere bedeutende Kirchenstücke, zwei Messen in F- und D-dur (192, 194 K., S. I. 6. 7), eine große Litanei (195 K., S. II. 3), zwei Psalmen zu einer Vesper (193 K., S. II. 5), verschiedene Symphonien (199—202 K., S. VIII. 27—30), zwei vollständige Serenaten (203, 204 K., S. IX. 6. 7) und ein interessantes Divertimento (205 K., S. IX. 21). Für den Karneval 1775 aber erhielt er den Auftrag, für München eine komische Oper zu schreiben. Wahrscheinlich hatte der treffliche Fürstbischof von

Chiemsee, Graf Ferdinand von Zeil, ein treuer Gönner Mozarts, der sich in Angelegenheiten des Erzbisthums mehrere Jahre in München aufhielt, mit hierzu gewirkt. Auch der Kurfürst Maximilian III. hatte ja schon in früheren Jahren sich lebhaft für Mozart interessirt: ihm konnte der Erzbischof von Salzburg nicht abschlagen, Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Kurfürst hatte ein entschiedenes musikalisches Talent, durch eifrige Studien ausgebildet, er komponirte selbst Kirchenmusik und spielte namentlich die Gambe, wie Naumann einem Freunde schrieb, „göttlich"; Burney versichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen so ausgezeichneten Gambisten gehört. Auch seine Schwester, die verwittwete Kurfürstin von Sachsen Maria Antonia Walburga, bekanntlich als Dichterin Ernelinda Talea, pastorella Arcada, welche sich damals zum Besuch in München aufhielt, war Sängerin und Komponistin selbst gedichteter italiänischer Opern[4]. Es wurde daher in München für Orchester und Sänger in Oper und Kirche viel gethan, obgleich die musikalischen Leistungen denen in Mannheim damals noch nachstanden[5].

Am 6. Dezember[6] reiste Wolfgang mit seinem Vater nach München ab, wo sie eine kleine aber bequeme Wohnung bei Joh. Nep. v. Pernat, chanoine et grand custode de Notre-Dame, gefunden hatten, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies, als sie zu verdienen glaubten und in vielen Stücken seine Bequemlichkeit aus wahrer Freundschaft für sie aufopferte. Die Reise in der heftigen Kälte hatte trotz aller Vorsicht Wolfgang sein gewöhnliches Leiden in jungen Jahren, einseitiges Zahnweh, zugezogen, so daß er mit geschwollener Backe eine Woche das Zimmer hüten mußte. Sie machten dann die Bekanntschaft der Personen, mit welchen sie zu thun hatten, und fanden überall freundliches Entgegenkommen.

Die Oper La finta giardiniera ist sehr reich an Musikstücken und Mozart, dem die reichen Hilfsquellen von München zu Gebote standen, hatte es mit den Gesangspartien wie mit dem Or-

[4] Fürstenau, Beitr. z. Gesch. d. sächs. Kap. S. 151 f. Zur Gesch. d. Mus. in Dresden II S. 183 ff. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 142 ff.

[5] Burney, Reisen II S. 90 ff. Schubart, Leben, Abschn. 16, I S. 196 ff. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 129 ff.

[6] [„Den 9. Decbr." die Schwester bei Nott. S. 108. Aber ein Brief des Vaters aus München ist bereits vom 9. datirt.]

chester ernsthafter genommen als bei einer opera buffa üblich war. Wie weit er die Oper fertig mitbrachte, was in München geändert oder neu geschrieben wurde, ist nicht bekannt. Als gegen Ende Dez. die erste Probe war, wurde die Aufführung auf den 5. Jan. 1775 verschoben, damit die Sänger besser lernen und, wenn sie die Musik recht im Kopf hätten, sicherer agiren könnten, während es am 29. Dez. eine übereilte Sache gewesen sein würde. „Nun mußt Du wissen", schreibt L. Mozart, „daß der Maestro Tozi, der heuer die opera seria (Orfeo ed Euridice) schreibt, vorm Jahr eben um diese Zeit eine opera buffa geschrieben und sich so bemühet, solche gut zu schreiben, um die opera seria, die vorm Jahr der Maestro Sales (von Coblenz) schrieb, niederzuschlagen, daß des Sales opera (Achille in Sciro) wirklich nicht recht mehr gefallen wollen[7]. Nun ereignet sich der Fall, daß des Wolfgangs opera eben vor der opera des Tozi gemacht wird, und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozi mit gleicher Münze bezahlt, indem die opera des Wolfgang die des Tozi niederschlage[8]. Dergleichen Sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen Reden zu stillen, so viel möglich, protestire ohne End; allein das ganze Orchester und die die Probe gehört, sagen, daß sie noch keine schönere Musik gehört, wo alle Arien schön sind". Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus; der Hof und das Publikum überschütteten den Komponisten mit Beifall und Ehrenbezeigungen, wie er seiner Mutter selbst berichtet.

Der Legationssekretär Unger berichtete in seinem Journal (15. Jan. 1775): „Vendredi L. A. R. E. assistèrent a la premiere representation de l'opera buffa »la finta giardiniera«: la musique fut applaudie generalement: elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve actuellement ici. C'est le même qui à l'age de 8 ans a été en Angleterre et ailleurs pour se faire entendre sur le clavecin, qu'il touche superieurement bien[9]. Und Schubart schrieb in der Teutschen

[7] Eine lobende Kritik gab Schubart, Teutsche Chronik 1774 S. 100 ff. Rudhart a. a. O. S. 157 ff.).

[8] Calsabigi's Text war von Coltellini bearbeitet und um einen Akt vermehrt worden. Eine strenge Kritik findet sich bei Schubart (Teutsche Chron. 1775 S. 239 f.), die er dann milderte (eb. S. 265 f.. Rudhart a. a. O. I S. 163 f.

[9] Weber, Marie Antonie II S. 43.

Chronik (1775 S. 267): „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart; sie heißt la finta giardiniera. Genieflammen zückten da und dort; aber es ist noch nicht das stille Altarfeuer, das in Weihrauchswolken gen Himmel steigt — den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben". Über die Aufführung heißt es, Rossi und Rosa Manservisi seien für die opera buffa wie geschaffen. Rossi sei in schnackischen, lustigen Rollen so gut, wie sein Vetter in Stuttgart; die Manservisi habe Stimme, Musik, Person und alles, was sie über die gemeinen Sängerinnen erheben könne[10].

Diesmal hatte Wolfgang auch die Freude, seine Schwester als Zeugin seines Triumphs bei sich zu haben. Durch Vermittelung eines guten Freundes war es gelungen, ihr ein angemessenes Unterkommen bei einer Frau v. Durst zu verschaffen. Sie war eine „geweste Salzmayrin zu Reichenhall", zu welcher Hr. v. Mölk so oft hinübergefahren und von der bei Mozarts viel gesprochen worden war; eine Wittwe von 26—28 Jahren, „breunet, schwarzaugent, sehr eingezogen, voller Belesenheit und Vernunft, die keinen Umgang von Schmirbern um sich leidet und sehr höflich und angenehm ist". Marianne, die mit Frau v. Robini am 4. Jan. nach München kam, fand hier eine leidliche Wohnung mit einem Flügel, auf dem sie fleißig üben konnte. Auch andere Salzburger kamen dorthin zum Karneval, das Eberlin Waberl, Frl. v. Schiedenhofen, Andretter, der junge Mölk, der sich über die opera seria so verwunderte und verkreuzigte, daß man sah, er kannte nichts als Salzburg und Innsbruck.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Erfolgen war der Erzbischof von Salzburg. Er war veranlaßt, im Januar 1775 dem Kurfürst von Bayern einen Besuch zu machen[11], und obgleich er erst nach der Aufführung der Oper eintraf und vor der Wiederholung derselben München schon wieder verließ, mußte er, wie L. Mozart nicht ohne Genugthuung berichtet, von aller kurfürstlicher Herrschaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen anhören und die feierlichen Glückwünsche, die sie ihm alle machten, entgegennehmen. Er war dabei so verlegen, daß er mit

[10] Rudhart a. a. O. I S. 161 f.

[11] [Koch-Sternfeld,] Die letzten 30 Jahre d. Hochst. Salzburg S. 348.

nichts als einem Kopfneigen und Achsel in die Höhe ziehen antworten konnte. Schwerlich werden solche Scenen bei einem Charakter, wie der des Hieronymus war, bewirkt haben, daß Mozart bei ihm höher in Gunst stieg.

Die Wiederholung der Oper, die nur Freitags gegeben werden konnte, machte Schwierigkeiten, denn die zweite Sängerin, die L. Mozart übrigens miserabel fand, war ernstlich erkrankt, und man mußte sich entschließen, die Oper stark abzukürzen, um sie ohne dieselbe wiederholen zu können. Das sollte an Wolfgangs Geburtstag geschehen und er meinte, bei dieser Produktion müsse er nothwendig selbst zugegen sein, sonst würde man seine Oper gar nicht erkennen, es gehe dort gar kurios her. Das Orchester war nämlich in große Unordnung gerathen, weil der Direktor Tozi dasselbe arg vernachlässigte, besonders damals, wo er den Roman mit der Gräfin Törring-Seefeld spielte, von dem L. Mozart seiner Frau berichtet. „Sign. Tozi ist durchgegangen. Er hatte ein langes Liebesverhältnis mit der Gräfin v. Seefeld, ihr Bruder Graf Sedlizky war auch damit einverstanden, wie auch ein welscher Tenorist Sign. Guerrieri. Die Gräfin hat schon vor 6 Wochen unter dem Vorwand auf ihr Gut zu reisen München verlassen und ist aber gar ihrem Herrn und Kindern mit vielem Geld und Geschmuck durchgegangen. Da man nun durch Aufhebung eines Briefes erfahren, daß ihr Bruder und die zwei Welschen mit ihr verstanden waren, so wurde Graf Sedlizky mit Stadtarrest belegt, Guerrieri in Verhaft genommen, Tozi hatte sich zu den Theatinern in die Freyung begeben. Der Kurfürst ließ ihm eine Versicherung zugehen, daß er nicht in das Gefängnis kommen werde, er solle sich nur zum Examen stellen. Er ging also frey heraus, begab sich aber gleich heimlich fort und floh nach Italien. Graf Sedlizky gestand alles, Guerrieri aber leugnete alles; das half aber nichts, denn man fand das Geschmuck in Guerrieri's Behausung in einem alten Seßl eingenäht. Man vermuthet die Gräfin sei nach Holland; da sitzt sie nun allein, denn ihre verhoffte Reisegesellschaft kommt nimmer nach“. Diese Historie sollte seine Frau nur erzählen: „so sehen die Leute, daß die Welschen aller Orten Spitzbuben sind“[12].

[12] Ohne Namen berichtet sie Schubart, Teutsche Chron. 1775 S. 324. Vgl. Rudhart a. a. O. I S. 162.

Außer der Oper mußte Wolfgang auch seine Kirchenmusik vorführen. Seine große Litanei (125 K.) in B dur wurde am Neujahrstag mit einer seines Vaters im Stundengebet und später an zwei Sonntagen zwei kleine Messen — ohne Zweifel die neuesten in F und D dur (192. 194 K.) in der Hofkapelle aufgeführt. Wenige Tage vor seiner Abreise sprach der Kurfürst, wie Wolfgang dem Padre Martini schrieb (4. Sept. 1776), den Wunsch aus, ein kontrapunktisch gearbeitetes Offertorium zu hören, das bis zum nächsten Sonntag komponirt, ausgeschrieben und eingeübt sein mußte. Es war das Misericordias domini. welches Padre Martini mit Beifall aufnahm (222 K., S. III. 25)[13]. Natürlich ließ Wolfgang sich auch als Klavierspieler hören, sein Konzert hatte er zu diesem Zwecke mitgenommen und seine Schwester mußte ihm von seinen Sonaten und Variationen mitbringen. Schubart schreibt in seiner Teutschen Chronik (1776 S. 276): „Denk nur, Bruder, was das für'ne Lust war! Hab Dir letzten Winter in München zwey der größten Klavierspieler, Hrn. Mozart und Hrn. Hauptmann v. Beecke gehört; mein Wirth, Hr. Albert, der für's Große und Schöne enthusiastisch eingenommen ist, hat ein treffliches Fortepiano im Hause. Da hört ich diese zwey Giganten auf dem Klavier ringen. Mozart spielt sehr schwer und alles, was man ihm vorlegt, vom Blatt weg. Aber's braucht weiter nichts; Beecke übertrifft ihn weit. Geflügelte Geschwindigkeit, Anmuth, schmelzende Süßigkeit und ein ganz eigenthümlicher selbst gebildeter Geschmack sind Keulen, die diesem Herkul wohl niemand aus den Händen winden wird".

Der große und allgemeine Beifall gab dem Vater alle Hoffnung, daß Wolfgang für das nächste Jahr die opera seria übertragen werden würde; weshalb sie nicht in Erfüllung ging, ist nicht bekannt. Daß die Herren Salzburger so viel Gewäsche machten, Wolfgang werde in kurfürstliche Dienste treten, schrieb er seinen Feinden zu und denen, welchen ihr Gewissen sage, daß er es zu thun Ursache hätte; er sei solche Kinderpossen schon gewohnt und lasse sich dadurch weder warm noch kalt machen. Nichts desto weniger wäre ihm sicherlich nichts lieber gewesen;

[13] Es ist eine irrthümliche Angabe Nissens, daß dasselbe 1781 in München komponirt sei. Das „Offertorium in Kontrapunkt in D-minor", welches Mozart 1777 in Augsburg abschreiben ließ, war nach einem Briefe des Vaters (11. Dez. 1777) eben das Misericordias domini.

als vorsichtiger Mann aber wollte er sich in Salzburg nicht vorwerfen lassen, er habe in München Unterhandlungen angeknüpft.

Nachdem sie die Freuden des Karnevals in der Hauptstadt, der dem Vater fast zu lang dauerte, bis zu Ende genossen hatten, kehrten sie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück. Im April stattete Erzherzog **Maximilian**, der jüngste Sohn von **Maria Theresia** (geb. 1749), später Erzbischof von Köln, der den Karneval in Paris zugebracht und durch Taktlosigkeiten die Königin in Verlegenheit gesetzt hatte[14], nach einem kurzen Aufenthalt in München, dem Erzbischof in Salzburg einen Besuch ab. Dies gab Veranlassung zu Hoffesten, bei welchen musikalische Aufführungen im Vordergrund waren, für welche von München der Kastrat Consuoli und der Flötist Becke berufen waren. Mozart erhielt den Auftrag, eine Festoper zu schreiben, zu welcher Il re pastore von Metastasio gewählt wurde. Am 22. April wurde eine Serenata Fischietti's, und am 23. Mozarts Re pastore aufgeführt, zu dessen Komposition ihm also nicht viel Zeit gelassen war. Am 24. wurde nach den Aufzeichnungen eines Kavaliers vom Erzherzog Maximilian „die Unterhaltung der Musique wie die vorhergehenden Täge vorgewählet; am Ende der Musique ließ sich der berühmte junge Mozart auf dem Flügel hören und spielte verschiedenes aus dem Kopfe mit so viel Kunst als Annehmlichkeit“. Ob er auch als Violinspieler auftrat, wissen wir nicht. Er hatte wenigstens am 14. April sein erstes Violinkonzert (207 K., S. XII. 1) komponirt und der Umstand, daß auf dasselbe im selben Jahr noch vier andere (211. 216. 218. 219 K., S. XII. 2—5) folgten, ist ein Beweis, daß er sich mit Energie auf das Violinspiel verlegte; vermuthlich weil er als fertiger Violinspieler leichter eine Anstellung finden konnte.

Die nächsten Jahre verflossen ruhig unter den gewohnten Verhältnissen und Beschäftigungen in Salzburg. Auszüge aus einem Tagebuch des jungen Schiedenhofen geben deutlich zu erkennen, wie eng der Kreis geselliger Unterhaltungen war, in denen man sich dort bewegte; die Kompositionen Wolfgangs von sicherem Datum lassen errathen, was dieselben veranlaßte.

Für Kirchenmusik finden wir ihn besonders im Jahr 1776 thätig; vier Messen (257. 258. 259. 262 K., S. I. 9—12) fallen

[14] Mme. Campan, Mém. sur Marie Antoinette V p. 107 f. Iris III S. 224.

in dieses Jahr, drei davon in die letzten Monate, während im März eine große Litanei in Es dur (243 K., S. II. 4) geschrieben war und außerdem ein Offertorium Venite populi für 2 Chöre (260 K., S. III. 26); dem Jahre 1777 gehört noch eine Messe (255 K., S. I. 13) und ein Graduale Sancta Maria (273 K., S. III. 27) an. Für den Kirchendienst war noch eine Reihe Orgelsonaten bestimmt, für den Hof vielleicht eine Anzahl Divertimenti für Blasinstrumente, wie sie als Tafelmusik beliebt waren. Sonst scheint er sich, wahrscheinlich in Folge des üblen Verhältnisses zum Erzbischof, den Hofakademien gegenüber zurückgehalten zu haben: es findet sich keine Symphonie verzeichnet. Die Serenaten aber waren auf andere Veranlassung geschrieben. Bei Hochzeiten, Namensfesten und ähnlichen Gelegenheiten wurden diese Nachtmusiken in der Regel vor dem Hause auf der Straße aufgeführt[15], Solosachen nicht ausgeschlossen, meistens eingeleitet durch einen Marsch, an welchen sich gern von Befreundeten betheiligte, wer die Geige streichen konnte; die Gesellschaft hörte vom Fenster aus zu. Solche Musik wurde entweder bestellt und bezahlt oder auch als freie Huldigung dargebracht. Bei der Hochzeit des Salzburger Bürgers F. X. Späth mit Elise Haffner, Tochter des verdienten Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Haffner[16], wurde am Tage vor der Trauung (22. Juli 1776) eine Serenate (249. 250 K., S. X. 6. IX. 9) aufgeführt, welche später als Haffnermusik erwähnt wird. Eine andere Veranlassung gab der Namenstag der Gräfin Antonia Lodron (13. Juni), für welche Wolfgang 1776 und 1777 in den Briefen mehrfach genannte Nachtmusiken schrieb[17]; der Probe der letzteren wohnte Schiedenhofen bei. Derselbe berichtet, daß am 25. Juli 1777 beim Materialienhändler Gusetti Probe einer Serenate war, welche Wolfgang zum Namenstage seiner Schwester (26. Juli) komponirt hatte, und die aus einer Symphonie, einem Violinkonzert, von ihm selbst gespielt, und einem von Cosel

[15] So wurden auch Sammartini's Serenaten in Mailand in freier Luft aufgeführt (Carpani, Le Haydine p. 58).

[16] [Koch-Sternfeld,] Die letzten dreißig Jahre S. 30. 187.

[17] Mozart erwähnt (2. Okt. 1777) die „zwei Cassationen für die Gräfin", welche der Vater die Lodronschen Nachtmusiken nennt. Die „letzte Cassation aus dem B", welche Wolfgang in München spielte (6. Okt. 1777) ist das Divertimento (287 K., S. IX. 29) für Quartett und Hörner, das frühere das ähnliche im Juni 1776 komponirte Divertimento in F dur (247 K., S. IX. 24).

vorgetragenen Flötenkonzert bestand. Vermuthlich war daher auch das im Juli 1776 komponirte Divertimento (251 K., S. IX. 25) zur Namensfeier der Schwester bestimmt. Die Veranlassung der im Januar 1776 komponirten Serenata notturna (239 K., S. IX. 9) ist unbekannt[18].

Auch die Klavierkompositionen waren zum Theil für Schülerinnen und Dilettanten geschrieben, so das Konzert in C dur (246 K., S. XVI. 8) für die Gräfin Lizow, oder vielmehr Lützow, die Gemahlin des Kommandanten von Hohen-Salzburg, Grafen Joh. Gottfr. v. Lützow (April 1776); in Es dur (271 K., S. XVI. 9) für eine Mad. Jenomy (Jan. 1777), mit der Wolfgang in Paris zusammentraf; das Konzert für drei Klaviere (242 K., S. XVI. 7) für die Gräfinnen Antonie, Luise und Josepha Lodron (Febr. 1776). Bei ihrem Aufenthalt in München 1775 hatte ein Gutsbesitzer, Baron Dürnitz, Klaviersonaten bestellt, welche nicht auf sich warten ließen (279—284 K., S. XX. 1—6); dann vergaß er aber das Honorar dafür zu schicken. Zwei vierhändige Sonaten, welche der Vater (8. Dez. 1777) erwähnt, mochten wohl für ihn und seine Schwester bestimmt sein, welche auch Schiedenhofen am 15. Aug. 1777 ein Duett am Klavier spielen hörte[19].

Nach dieser geschichtlichen Übersicht wird es an der Zeit sein, Wolfgangs Kompositionen einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

7.

Die Opera seria.

Die Oper[1] verdankt ihre Entstehung den Versuchen, welche am Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts in Florenz gemacht wurden, die musikalische Vortragsweise der antiken Tragödie aufzufinden und der Tendenz der Renaissance gemäß zu reprodu-

[18] [Die in Schiedenhofens Beisein am 9. Aug. 1775 einstudirte, am 23. Aug. produzirte „Finalmusik" ist die 1773 in Wien komponirte Serenate (K. 185). S. o. S. 163. Vielleicht war einer der im August 1775 komponirten Märsche K. 214. 215, S. X. 2. 3) für dieselbe Gelegenheit bestimmt.]

[19] [Köchel bezieht obige Angabe in einem handschriftlichen Zusatze auf die beiden Sonaten No. 357. 358 (S. XIX. 1. 2), die alsdann um einige Jahre früher fallen würden, als sie bei ihm aufgeführt sind.]

[1] Wann dieser Name geltend wurde, ist nicht bekannt, früh und später

ziren [2]. Gegenüber dem mehrstimmigen, kontrapunktisch gearbeiteten Gesang des allein herrschenden Madrigalstils strebte man nach einer Vortragsweise, welche dem Einzelsänger die Freiheit und Selbständigkeit des Individuums gäbe, dem Zuhörer die Worte des Dichters leicht verständlich machte und unmittelbar in ihm die Empfindungen erregte, welche der Dichter hervorrufen wollte. In der Überzeugung, daß die Tragödie der Alten dies in höchster Vollkommenheit geleistet habe, suchte man an deren Tradition anzuknüpfen; die Spuren dieser Tendenz zeigt die opera seria noch in ihrer späteren fest ausgebildeten Form. Zunächst suchte man im Recitativ eine Vortragsweise darzustellen, welche zwischen dem Gesange und der gewöhnlichen Sprache die Mitte hielt, geeignet durch Betonung und Rhythmus, getragen von einer einfachen Harmonie, den Gang der Rede wiederzugeben. Es kostete Zeit und Anstrengung, diesen Kompromiß zwischen Sprache und Gesang zu Stande zu bringen und das Recitativ zum biegsamen, ausdrucksvollen Instrument des musikalischen Dialogs zu machen.

Den ersten Versuch, eine Oper in diesem stilo rappresentativo auf die Bühne zu bringen, machte Jac. Peri mit Ottavio Rinuccini's Dafne, 1594 im Palazzo Corsi aufgeführt [3], welcher 1600 desselben Dichters Euridice folgte, bei der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici öffentlich aufgeführt. Der ganze Dialog ist in einem einfach begleiteten Recitativ wiedergegeben, ohne daß etwas der Cantilene ähnliches hervorträte; dazu kommen nach dem Muster der alten Tragödie Chöre, welche nicht nach Art der Madrigale kontrapunktisch gearbeitet sind, wie man sie als intermedi der gesprochenen Tragödien aufzuführen schon gewohnt war, sondern dem Gesammtton entsprechend, einfach harmonisch. In demselben Kreise angeregt machte Emilio de' Cavalieri einen ganz ähnlichen Versuch

waren auch andere üblich: dramma musicale, dramma per musica, favola in musica, melodramma. [Menestrier,] Des représentations en musique (Par. 1684) p. 248 ff.

[2] Rochlitz, Für Freunde d. Tonk. I S. 262 ff. Winterfeld, Gabrieli II S. 12 ff. Kiesewetter, Schicks. d. welt. Gesanges S. 24 ff. E. O. Lindner, Zur Tonkunst S. 1 ff. [Ambros, Gesch. der Musik IV S. 156 fg. u. a. O.]

[3] [Vgl. Ambros, Gesch. d. Mus. IV S. 182. 253 fg.] Daphne wurde von Opitz bearbeitet und H. Schütz komponirt als erste deutsche Oper 1627 in Torgau aufgeführt (Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik in Dresden I S. 97 ff.).

1600 in Rom mit seiner Rappresentazione dell' anima e del corpo, und in demselben Jahr in Florenz Giulio Caccini (Romano) in einer neuen Komposition der Euridice, welche durch vielfache Verzierungen und Koloraturen auch die Kunst des Sängers zur Geltung brachte[4]. Die musikalische Sprache konnte aber zur vollen Wirkung nur gelangen, wenn am geeigneten Ort das höher gesteigerte Gefühl in der selbständig ausgebildeten Cantilene den erschöpfenden Ausdruck erhielt. Auch die Ausbildung des von kontrapunktischer Bearbeitung abgelösten, durch die Melodie ausdrucksvollen Einzelgesangs war bereits, zum Theil durch Caccini wesentlich gefördert. Das Verdienst, die Cantilene mit dem Recitativ in der Oper in Verbindung gesetzt zu haben — wofür auch die Monodie der antiken Tragödie ein Vorbild bot — gebührt Claudio Monteverdi (1567—1643), der durch kühne Neuerungen auf dem Gebiete der Harmonik und der melodischen Fortschreitungen die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern wußte und außerdem den ganzen Reichthum der damals üblichen Instrumente in Anspruch nahm[5]. Auf seine für Mantua komponirten Opern Orfeo (1607) und Arianna (1608) folgten in Venedig, wohin er 1613 als Kapellmeister berufen war, Proserpina rapita (1630), Adone (1639) u. a.

Damit waren die Elemente der opera seria gegeben; die allmähliche Entwickelung derselben Schritt für Schritt zu verfolgen erfordert eine schwierige Detailforschung, die noch nicht angestellt ist; die meisten kurrenten Angaben scheinen unzuverlässig oder zufällige Wahrnehmungen ohne Kenntnis des Zusammenhangs. Hier genügt eine Andeutung der allgemeinsten Umrisse[6].

Wie man von der antiken Tragödie ausging, so wurden die

[4] [Einige Nummern derselben wurden bei der oben erwähnten Festaufführung statt der von Peri komponirten verwendet, s. Ambros a. a. O. Bedeutungsvoll für den neuen Stil wurden besonders Caccini's „Nuove musiche", über welche vgl. Ambros S. 174 fg.]

[5] [Ueber Monteverdi vgl. Ambros Bd. IV S. 353 fg. Vogel, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrg. III S. 315 fg.]

[6] In Steff. Arteagas bekanntem Buch Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano (Bologna 1783—88. Ven. 1785, 3 Bände; deutsch von Forkel. Leipzig 1782. 8.), dessen historische Notizen auf Padre Martini zurückgehen sollen, ist die ästhetische Kritik der wesentliche Theil. Ohne gründliches Quellenstudium abgefaßt sind G. W. Fink, Wesen u. Gesch. d. Oper (Leipz. 1835), G. Hogarth, Memoirs of the opera (Lond. 1855), S. Edwards, Hist. of the opera (Lond. 1862).

Gegenstände der alten Mythologie oder Geschichte — beide galten ja als gleichartig — fast ausschließlich entnommen, freilich in einer dem antiken Geist ganz fremden Auffassung behandelt. Da die Opern bald einen wichtigen Theil der Hoffeste bildeten, gab man dem Text eine Beziehung auf das Fest und die Gefeierten durch jene allegorisirende Vorstellung, in der poesielose Phantasterei mit devoter Schmeichelei wetteifern[7]. Der antiken Tradition gemäß wurde auch mimischer Tanz mit dem Gesang verbunden, allein mehr und mehr strebte man durch diese Vereinigung der verschiedenen Künste nicht die poetische Wirkung, sondern die sinnliche Pracht zu steigern. Für einen bunten Wechsel von Kostümen, Maschinerien und Dekorationen bot die mit naiver Willkür behandelte Mythologie den willkommenen Apparat, welchen die deutsche Zauberoper, ein Reflex dieser Festoper, später einem verwandten Kreis phantastischer Vorstellungen entlehnte. Der Aufwand für den Glanz, mit welchem Maler, Maschinisten und Schneider die Oper ausstatteten, war außerordentlich, und die Höfe von Italien und Frankreich, dann auch die deutschen von Wien, München, Dresden und Stuttgart, suchten einander zu überbieten. Die prachtvoll gedruckten Textbücher mit ausgeführten Kupferstichen, welche man bei solchen Festlichkeiten vertheilte, geben neben manchen Berichten eine Vorstellung von solchen Aufführungen, in deren Strudel die Musik sich oben zu erhalten suchte so gut sie es vermochte.

Solche Opern konnten der außerordentlichen Kosten wegen nur an fürstlichen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten gegeben werden; das Publikum aber, welches an Genüssen der Art Theil nehmen wollte, verlangte regelmäßige Wiederholung. Es wurde feststehende Sitte, die Oper zur Hauptfeier des Karnevals zu machen, abgesehen von Lokalfesten einzelner Städte, und wenn es auch nicht an großmüthigen Gönnern fehlte, welche die Theaterunternehmer (impresari) unterstützten, so mußten diese, welche Geld einnehmen und nicht zusetzen wollten, doch den Aufwand für die äußere Darstellung einschränken. Die Texte, welche ohne Rücksicht auf zusammenhängende Handlung und psychologische Charakteristik, durch bunten Scenenwechsel und Mischung pathetischer und burlesker Scenen das Interesse zu fesseln suchten, konnnten einen gebildeten Geschmack immer weniger befriedigen.

[7] Vgl. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst II S. 337 ff.

Vor allem aber übte die Ausbildung der Gesangskunst einen bedeutsamen Einfluß. Sie hatte eine Höhe erreicht, von welcher sie das musikalische Publikum zu beherrschen und den Genuß des Sehens durch den des Hörens zu ersetzen vermochte. Indem sie in den Vordergrund trat, verlangte sie die auch aus anderen Gründen so wünschenswerthe Vereinfachung aller übrigen Darstellungsmittel, während ihr Bedürfnis nach ausgeprägten festen Formen dem überall, offenbar nicht ohne französischen Einfluß sich geltend machenden Streben nach Regelmäßigkeit entgegen kam. Diese Umbildung der Oper, welche unter dem belebenden Einfluß großer Sänger feste Gestalt durch Dichter und Komponisten erhielt, wird allgemein auf Alessandro Scarlatti (1659—1725) zurückgeführt. Er war, wenn auch nicht als unmittelbarer Schüler, gebildet durch den römischen Kapellmeister Giacomo Carissimi (1604—1674), der sich um die Ausbildung des Recitativs und des ausdrucksvollen Sologesangs durch seine Kantaten so entscheidendes Verdienst erwarb, daß er als Gründer des modernen Gesangs gilt. Scarlatti, gleich ausgezeichnet durch gründliche musikalische Bildung und durch Reichthum und Anmuth der Erfindung, bewährte auf den verschiedenen Gebieten der Tonkunst eine staunenswerthe Fruchtbarkeit. Im Jahre 1680 schrieb er in Rom die Oper L'onestà nell' amore, und hatte im Jahre 1715 nach seiner eigenen Angabe 106 Opern komponirt[8]. In Neapel, wo er den größten Theil seines Lebens zubrachte, gründete er die Schule, aus welcher — besonders auch unter seinem Nachfolger Francesco Durante (1684—1755), der zwar für die Oper selbst nicht thätig war — eine Reihe von Komponisten hervorging, welche fast alle für die Kirche mit Auszeichnung schrieben, besonders aber die Oper des vorigen Jahrhunderts in ununterbrochener Tradition gestaltet und ausgebildet haben. Überblickt man die lange Reihe der berühmtesten — Nic. Porpora (1685 oder 1687—1767)[9], Dom. Sarri (1688—1732), Leon. Vinci (1690—1731), Franc. Feo (1694—1740 oder später), Leonardo Leo (1694—1746), Ad. Hasse

[8] Eine alte Abschrift seines Telemacco bezeichnet diesen als opera centesima nona, recitata in Capranica l'anno 1718.

[9] [In den folgenden chronologischen Daten muß, dem Stande unserer Forschung entsprechend, einzelnes unsicher bleiben. Der Herausgeber ist nur an einzelnen Stellen, neueren Angaben folgend, vom Verfasser abgewichen.]

(1699—1783), Terradeglias (1711—1747?), Nic. Logroscino (17..—1763), Jesi genannt Pergolese (1710—1739), Pasq. Cafaro (1708—1787), Duni (1709—1775), Dav. Perez (1711—1778), Nic. Jomelli (1714—1774), Rinaldo da Capua (gest. nach 1769), Tom. Traetta (1727—1779), Guglielmi (1727—1804), Nic. Piccinni (1728—1800), Sacchini (1735—1786), Pasq. Anfossi (1736—1767), Giac. Paisiello (1741—1816), Franc. de Majo (1745—1774), Dom. Cimarosa (1754—1801) —, so erstaunt man, daß unter den zahlreichen Mitgliedern der neapolitanischen Schule nur vier nicht im Königreich Neapel geboren waren[10], Hasse, Terradeglias, Pergolese und Guglielmi. Mit diesem Reichthum konnte das übrige Italien nicht wetteifern. Eine bedeutende Stellung in der Entwickelung der italiänischen Oper nimmt Venedig, das schon 1637 ein eigenes Theatergebände besaß, durch den Glanz der Aufführungen[11] und seine trefflichen Anstalten für musikalische Ausbildung ein. Bedeutende Komponisten wie Carlo Pallavicini (16..—1688), Agost. Steffani (1655—1730), Franc. Gasparini (1665—1737), Ant. Lotti (1667—1770), Giov. Porta (16..—1740), Ant. Caldara (1678—1763), Balt. Galuppi gen. Buranello (1703—1785), Ferd. Bertoni (1725—1813) bezeugen den Ruhm der venetianischen Schule. Auch Bologna betheiligte sich durch eine feste Tradition angesehener Aufführungen[12] und vortreffliche Schulen für Gesang und Komposition an der Geschichte der Oper; Giov. Buononcini (1672 bis nach 1752), Gius. Sarti (1729—1802) waren hier gebildet. Rom galt für den Ort, dessen Publikum am schärfsten kritisirte und Beifall wie Mißfallen mit dem größten Enthusiasmus äußerte, wo daher Künstlerreputationen hauptsächlich gegründet und zerstört wurden[13]; aber Rom hat für die Oper bedeutende Meister weder geboren noch gebildet.

[10] Villarosa, Memoria dei compositori di musica del regno di Napoli. (Neap. 1840.) [Fr. Florimo, La scuola musicale di Napoli. (Neap. 1881.) Auf Grund dessen Schletterer, Die Opernhäuser Neapels. Monatsh. für Musikgesch. Bd. XIV. S. 176 fg.]

[11] Ant. Groppo, Catal. di tutti drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dell' a. 1637—1745. (Ven. 1745.)

[12] [Al. Machiavelli,] Serie cronologica dei drammi recitati su de' publ. teatri di Bologna dell' a. 1600—1737. (Bol. 1737.)

[13] Burney, Reise I S. 293. Cramer, Magaz. f. Mus. II S. 50 f. Kelly, Rémin. I p. 65 ff.

Wie weit Scarlatti, dessen Opern allein schon eine kleine Entwickelungsgeschichte der Formen repräsentiren, die seitdem im Wesentlichen feststehende Form erfunden habe, inwiefern er sich mit seinen Nachfolgern, welche der Mehrzahl nach in der Geschichte der Musik noch wie die Schatten in der homerischen Unterwelt erscheinen, in das Verdienst des Ausbaues im einzelnen theile, kann hier unerörtert bleiben, wo es nur darauf ankommt, die Grundzüge jener Form, welche Mozart fertig überkam, anschaulich zu machen[14]. Die für die Entwickelung der Oper charakteristische Stabilität, mit welcher sie an den einmal aufgenommenen Formen festhält, war zum Theil in allgemeinen Ansichten und Verhältnissen der Zeit, zum Theil im Charakter der Italiäner begründet. Die unmittelbar ansprechende Schönheit, welcher sie ihre leicht entzündete Neigung zuwenden, bedarf neben sinnlichem Reiz einfacher und klar ausgesprochener Formen; ihr werden Neuheit und Charakteristik willig geopfert. Auch hält die sich naturgemäß entwickelnde Kunst, wenn sie für wesentliche Elemente bezeichnende Formen gewonnen hat, dieselben allmählich fortbildend zähe fest und giebt sie nicht leicht eher auf, als bis sie sich vollständig ausgelebt haben. Diese Stetigkeit einer unmerklich fortschreitenden Ausbildung bereitet die Wirksamkeit jener großen Meister vor, welche das langsam Gewonnene einer höheren Stufe der Vollendung zuführen, um ein neues Ganze erstehen zu lassen.

Die Hauptbestandtheile der Oper waren das Recitativ und die Arie[15].

Das **Recitativ**, bestimmt, das Gespräch wiederzugeben, nähert sich in seiner Gliederung nach dem Rhythmus und nach den Intervallen möglichst dem Gesprächstone und läßt dem Sänger volle Freiheit für einen lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag. Dem entspricht die einfache harmonische Begleitung; die Bässe geben den Grundton an, das Klavier den Akkord. Die größte Einfachheit der musikalischen Behandlung ließ überall charakteristische Deklamation, geistreiches Hervorheben bedeutender Momente, namentlich mittelst überraschender Wendungen der Harmonie

[14] Eine Darstellung des Schematismus der italiänischen Oper giebt die Lettre sur le mechanisme de l'opera italics. Neap. 1756.

[15] Manche interessante Bemerkung bietet Vinc. Manfredini, Regole armoniche (Ven. 1797) IV, 6 p. 119 ff. dello stile serio.

zu, und Beispiele musterhafter Recitative zeigen, welchen Werth man anfangs auf diese Vortragsweise legte. Allein allmählich fing man an, dies sogenannte Recitativo secco als Nebensache zu behandeln, die der Komponist rasch abzuthun suchte. Gewisse Wendungen, gewisse harmonische Fortschreitungen und Trugschlüsse wurden für das Recitativ so unumgänglich, wie manche Redensarten für den geselligen Verkehr, und aus Bequemlichkeit geduldig hingenommen. Da nun fast alles, was den Gang der Handlung und ihre Motivirung betrifft, dem Recitativ zufällt, so mußte die Vernachlässigung desselben das dramatische Interesse, mithin eines der wichtigsten Elemente der Oper beeinträchtigen. Das Bedürfnis, für eine momentan leidenschaftlich gesteigerte Situation, welche eine ausgeführte Darstellung nicht zuließ, einen entsprechenden Ausdruck zu gewinnen, rief das sogenannte begleitete (obligate) Recitativ hervor. Hier tritt das Orchester — anfangs nur sämmtliche Saiteninstrumente — begleitend ein und folgt in nuancirten Phrasen oder ausgeführteren Zwischenspielen den wechselnden Empfindungen. Das Recitativ wird, ohne seinen eigentlichen Charakter aufzugeben, stärker accentuirt und geht mitunter auf kurze Zeit in eigentlichen Gesang über. Solche durch wirkliche Gesangsmelodie hervorgehobene Stellen nannte man Cavata oder Cavatina. In abgerundeter Form drückte sie durch eine einfach ohne weitere Ausführung fortgeführte Melodie die lyrische Stimmung aus, und galt anfangs für einen Bestandtheil und besonderen Schmuck des Recitativs; später wurde sie auch selbständig behandelt. Arioso bezeichnet in das Recitativ eingeschaltete melodiöse Stellen für getragenen Gesang. Lebhafter Wechsel verschiedenartiger oder widerstreitender Gefühle im Monolog oder im Gespräch ruft das begleitete Recitativ hervor; meistens bildet es den Übergang zu einem Gesangstück, in welchem eine stetige Empfindung ihren Ausdruck findet. Hier haben Komponisten und Sänger das Höchste des dramatischen Ausdrucks zu leisten gesucht und je mehr in der Arie das Interesse der Gesangskunst überwog, um so mehr suchte man hier jenem Moment gerecht zu werden.

Für den eigentlichen kunstgemäßen Gesang wurde die Arie die fast ausschließliche Form. Die Chöre, mit denen früher der Akt schloß, kamen später nur ausnahmsweise vor, namentlich, wo eine Hoffestlichkeit auch äußeren Glanz verlangte; sehr selten

wurden solche Schlußchöre als zur Handlung gehörig angesehen[16]. Die Ballets, welche ursprünglich mit den Chören vereint waren, wurden ganz abgelöst und als selbständige Tanzstücke zwischen den Akten einer Oper gegeben. Ferner wurden mehrstimmige Ensemblesätze mehr und mehr eingeschränkt, bis die Satzung sich bildete, daß in jeder Oper ein Duett für die prima donna und den primo uomo, und ein Terzett, an welchem auch der primo tenore Theil nahm, vorkommen mußte; ja selbst der Platz für diese Musikstücke am Ende des zweiten und dritten Akts war ziemlich fest bestimmt. Maßgebend war dabei das auch in der Anlage solcher Ensemblesätze deutlich erkennbare Bestreben, den Sänger als Gesangskünstler geltend zu machen. Sie bringen nicht einen Konflikt streitender der Lösung entgegendrängender Leidenschaften zur Darstellung, sondern eine durch die vorausgehende Situation bereits entschiedene Stimmung findet darin ihren Ausdruck. Dem entsprechend werden sie in breiter, recht eigentlich konzertirender Weise behandelt, welche die einzelnen Stimmen je nach Verschiedenheit der Klangfarbe und Gesangskunst mit einander wetteifern läßt.

Die Arie, der Ausdruck einer festgehaltenen lyrischen Stimmung, war selten der Kulminationspunkt einer dramatischen Situation; meistens knüpfte ihr ziemlich allgemeiner Inhalt nur an die Handlung an, um ihr ein gewisses Kolorit zu geben. Komponist und Sänger hatten die Aufgabe, die Arie, welche vor allem auf den Gesangskünstler berechnet war, im Charakter des Dramas zu gestalten. Bei dem immer strenger werdenden Schematismus unterschied man gewisse Species der Arie, die nach Charakter und Form bestimmte Merkmale hatten; hauptsächlich die aria cantabile für gefühlvollen Vortrag, di portamento für getragene Töne, di mezzo carattere für dramatischen Ausdruck, ohne pathetisch oder karikirt komisch zu werden, wobei das Orchester mitwirken durfte, aria parlante oder agitata für den Ausdruck der Leidenschaft, aria di bravura (agilita) für die Virtuosität jeglicher Art[17]. Dichter und Komponist hatten nun dafür zu sorgen, daß die Arien den auftretenden Sängern angepaßt und so durch die Oper vertheilt wurden, daß Abwechs-

[16] Metastasio, Opp. post. I p. 357.

[17] Eine nähere Charakteristik giebt J. Brown, Letters upon the poetry and music of the Italian opera (Edinb. 1789) p. 29 ff.

lung die verschiedenen Leistungen ins rechte Licht setzte[18]. Diesen Arien wurde aber eine bestimmte Form zu Grunde gelegt, welche sich allmählich festgestellt hatte. Man kann verfolgen, wie die knapp gefaßte ausdrucksvolle Phrase sich zur wohlgebildeten Melodie erweitert und abrundet, wie die so gewonnenen einzelnen abgeschlossenen Motive durch Übergänge und Zwischensätze zu einem Ganzen gegliedert werden. Allein dieser Fortschritt der Melodienbildung und Organisation führte zu einer die Charakteristik auf Kosten der Gesangskunst abschwächenden Dehnung und zu einem verknöchernden Formalismus. Die Arie bestand regelmäßig aus zwei in Tempo, Takt- und Tonart kontrastirenden Theilen. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im geraden Takt, welches von einem langsameren Satz, häufig in ungeradem Takt, aufgenommen wird; allein hierin ist keine feste Regel und im einzelnen dem Komponisten freier Spielraum gelassen. Der erste Satz ist der breiter angelegte und auf die Virtuosität des Sängers berechnet; er wiederholt gewöhnlich eine oder auch mehrere Hauptmelodien in verschiedenen Lagen ohne thematische Verarbeitung und knüpft daran Passagen an. Im zweiten Theile suchte wohl der Komponist, indem er dem Sänger Ruhe gönnte, durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung u. ähnl. seine Kunst zu zeigen. Eine wesentliche Kunst des Sängers war es, dieselbe Melodie, so oft sie vorkam, mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, der Komponist zeichnete ihm gewissermaßen nur die Umrisse vor und überließ ihm die Ausführung der Kadenz vollständig. Diese Aufgabe wurde noch erschwert, seitdem es Sitte wurde, den ganzen ersten Theil am Schlusse des zweiten, der dadurch zu einem Mittelsatz wurde, zu wiederholen; denn kein Sänger ließ es sich nehmen, bei der Wiederholung neue und gesteigerte Vortragsmanieren anzubringen. Ja, wenn eine Arie da Capo verlangt wurde, so mußte ein ausgezeichneter Virtuos das Publikum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraschen. Der Sänger machte also Geschmack und Bildung nicht allein durch Auffassung und Vortrag im heutigen Sinn geltend, er mußte selbst produktiv sich dem Komponisten an die Seite stellen, und für diesen war es ein besonderes Lob, auch im Sänger den schöpferischen Funken zu erwecken.

[18] Goldoni erzählt, welche praktische Rathschläge ihm für einen Operntext gegeben wurden (Mem. I p. 102 f.).

Bei dieser entscheidenden Einwirkung der Gesangskunst auf die Ausbildung der Oper mußte die Richtung derselben auch die der Komponisten bestimmen. Die großen Namen der berühmten Sänger — Senesino (Bernardi, 1680 bis nach 1740), Bernacchi (1700 bis nach 1755), Caffarelli (Majorani, 1703 bis 1783), Farinelli (Broschi, 1705—1782), Salimbeni (1712—1751), Crescentini (1769—1846) — und Sängerinnen — Vittoria Tesi 169?—1775), Faustina Bordoni-Hasse (1693—1783), Francesca Cuzzoni-Sandoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807), Lucrezia Agujari (1743—1783), Francesca Gabrielli (1755—1795) — sind für uns freilich nur Namen, denn von ihren Leistungen geben uns die Berichte der Zeitgenossen über ihre fast unglaublichen Erfolge keine klare Vorstellung[19]; auch die für sie geschriebenen Arien bieten ohne die Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks nur einen sehr ungenügenden Maßstab dar. Unverkennbar tritt von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Virtuosität (bravura) immer mehr hervor, Verzierungen und Schnörkeleien überwuchern, die auf dramatischer Auffassung beruhende Beseelung des Gesanges schwindet[20], während die Anmaßung der Sänger und die Gefügigkeit der Komponisten zunimmt. So wird die Oper mehr und mehr eine Zusammenstellung kunstreicher Gesangstücke, durch den dramatischen Zusammenhang äußerlich aneinander gereiht, die dramatische Darstellung erscheint den Sängern als ein überflüssiges oder den Gesang wohl gar störendes Beiwerk[21]. Auch das Publikum gewöhnte sich, seine Aufmerksamkeit auf einzelne Leistungen einzelner Virtuosen zu richten und das Übrige nur so mit in den Kauf zu nehmen[22]; die Komponisten, um nicht ihre Mühe an voraussichtlich undankbare Partien zu verschwenden, folgten diesem Beispiel und wandten ihre Kraft ebenfalls nur auf Einzelnheiten[23].

[19] Eine Charakteristik mehrerer der bedeutendsten giebt Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 14 ff.

[20] Seit 1752 beklagt Metastasio aufs stärkste diese Entartung des dramatischen Gesangs (Opp. post. II p. 94. 99. 215. 330).

[21] Grétry erzählt gesehen zu haben, wie ein Sänger bei Seite ging und eine Orange verzehrte, während ein zweiter sich mit seinem Gesange an ihn als Gegenwärtigen richtete (Mémoires I p. 119).

[22] Grétry, Mém. I p. 114.

[23] Arteaga (a. a. O. Cap. 12 ff.) giebt eine anschauliche Darstellung vom

Wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung der opera seria gewann die Anwendung der Kastraten[24]. Bereits zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts sangen Kastraten in der Kirche, weil man Frauen dort nicht zuließ und Knaben für den kunstreichen Gesang nicht ausreichten. Im Kirchenstaat war es seit Innocenz XI. (1676—1689) Frauen verboten, auf dem Theater aufzutreten, deshalb übernahmen Kastraten die Frauenrollen; der Reiz ihres Gesanges war so groß, daß bald allgemein auch neben den Sängerinnen Kastraten auftraten. Ja, in der opera seria wurde regelmäßig der Hauptheld und erste Liebhaber von einem Kastraten dargestellt, der wie zum Hohn den Titel eines primo uomo erhielt. Wie sehr sich auch diese der Natur abgezwungenen Stimmen durch Umfang und Schönheit der Töne auszeichnen und für die höchste Kunstfertigkeit eignen mochten, so gehörte doch ein ausgesuchtes Raffinement dazu, um den natürlichen und sittlichen Widerwillen zu überwinden und den grellen Widerspruch gegen die Natur zu vergessen. Die Kastratenstimme unterscheidet sich merklich auch von einer Frauenstimme, sie entbehrt der weiblichen Seele und Leidenschaft eben so wohl als der männlichen. Eine dramatische Ausführung der wichtigsten Rollen war nicht möglich, wenn Helden und Liebhaber nicht als Männer auftraten; nothwendig betrat im Kastraten nur der Gesangskünstler die Bühne. Daß eine solche Einrichtung sich über ein Jahrhundert erhalten konnte, zeigt, wie der Genuß am kunstmäßigen Gesange damals vor allem den Vorrang behauptete. Die Kastraten, deren Anwendung ein Franzose als den größten Vorzug der italiänischen Musik vor der französischen preisen konnte[25], waren der Gegenstand der höchsten Bewunderung[26]; an keinem Theater, bei keiner Kirchenmusik durften sie fehlen.

Verfall der Oper, gegen welchen seit Marcellos bitterer Satire Il teatro alla modo (Ven. 1722, 1738) fortwährend polemisirt worden ist. Vgl. Le brigandage de la musique italienne. Amst. 1780.

[24] [Ambros, IV S. 347. Michael, Ein schwarzes Blatt in der Geschichte der Musik. A. M. Z. 1881 S. 769.]

[25] Raguenet, Parallèle des Italiens et des François 1702. § 26 ff. bei Mattheson, Musik. Kritik I S. 141 ff.

[26] Selbst Heinse schwärmte so für Pacchierotti, daß er „oft im entzückten Ohr hatte: o benedetto il coltello, che t' a tagliato li coglioni!" (Schriften Th. III S. 103 f. Vgl. Hildegard, Th. III S. 19.)

Gegen die erste Sängerin und den primo uomo trat auch der Tenorist schon zurück, dem die Rollen der Väter, der nicht begünstigten Nebenbuhler, auch wohl der Fürsten und Tyrannen zufielen. Eine seltsame Konvenienz hatte von der opera seria die anfangs passend verwandte Baßstimme später gänzlich ausgeschlossen, höchstens einmal für Nebenpartien eines Priesters oder dgl. zugelassen. Das wirkte auch auf die Ensemblesätze ungünstig ein; eine reiche Entfaltung derselben war ohne Anwendung der Baßstimme nicht möglich.

Schon die Rücksicht auf die enormen Honorare berühmter Sänger und Sängerinnen brachte es mit sich, daß eine Oper nur drei, höchstens vier Hauptrollen hatte, deren Darsteller durch das Beiwort primo ausgezeichnet wurden. Die übrigen etwa nöthigen Personen mußten Dichter und Komponist als untergeordnete behandeln, nicht nur insofern mittelmäßige Kräfte für deren Ausführung vorhanden waren, sondern hauptsächlich weil es gegen das Interesse der ersten Sänger und Sängerinnen war, wenn die Nebenpersonen Aufmerksamkeit und Beifall erregten. Sie kontrollirten die Partien der Secondarier, kassirten die Arien, welche zu brillant waren, oder nahmen sie für sich, wo dann der Dichter zusehen mochte, wie er das einrichtete. Deshalb wurde mitunter heftig gestritten, welches die erste Partie sei[27]. Sogar eine äußerliche Etikette hatte sich festgestellt. So hatte die Primadonna das Recht, sich die Schleppe von einem, und wenn sie eine Fürstin vorstellte, von zwei Pagen tragen zu lassen, die auf der Bühne an ihre Schritte geheftet waren; sie nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitspielenden ein, weil sie in der Regel auch die vornehmste Person im Stück war. Als Faustina Hasse im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte sang, welche erst später als Prinzessin erkannt wird, verlangte sie den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa, und Metastasio selbst mußte interveniren, um sie zum Nachgeben zu bewegen[28].

So wirkte alles zusammen, die opera seria in ihrer konventionell begrenzten Form, sich nach der einen Richtung des kunstvollen Gesanges hin, welchem Weichheit und Virtuosität sein eigenthümliches Gepräge gaben, ausbilden zu lassen.

[27] Metastasio, Opp. post. II p. 145 f.
[28] Metastasio, Opp. post. I p. 282 ff.

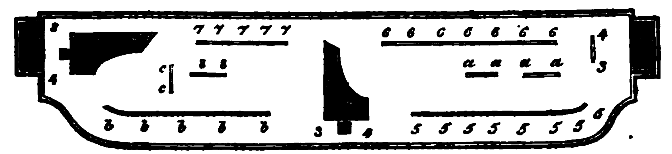
Von dem ursprünglich sehr reichen Orchester der ältesten Oper können wir uns keine klare Vorstellung mehr machen. Die verschiedenen Instrumente sind weder dem Gebrauch noch der Wirkung nach näher bekannt, die Instrumentation und deren Effekt bleibt daher unverständlich. Auch in dieser Richtung trat eine große Vereinfachung ein, und wir finden die Behandlung der Instrumentalbegleitung und die Zusammensetzung des Orchesters bereits bei Scarlatti so festgesetzt, wie sie in der Folgezeit im Wesentlichen beibehalten wurde.

Beim Recitativo secco des Dialogs wird vom Basse der Grundton zu dem Akkord angegeben, welcher auf dem Klavier, an welchem der Komponist oder der stellvertretende Kapellmeister dirigirte, angeschlagen und je nach Bedürfnis wiederholt wird. In den Arien und Ensembles treten die Instrumente zur Begleitung ein, welche von dem Bann, als generalbaßmäßige Ausfüllung der Harmonie einem gegebenen Baß zu einer gegebenen Melodie Schritt vor Schritt zu folgen, erlöst ist. Scarlatti und die älteren Meister halten diese Begleitung meist sehr einfach, häufig tritt zu der Singstimme und dem Baß nur noch eine Stimme hinzu, selten wird der Satz mehrstimmig. Aber sie behandeln, als wohlgeschulte Kontrapunktisten, die begleitenden Stimmen frei und selbständig, und wissen ihnen durch einfache Mittel Lebendigkeit zu geben. Diese Kunst tritt allmählich zurück, die Begleitung wird, wenn auch äußerlich voller, doch mechanischer und abhängiger, nur hie und da wird an kontrapunktische Stimmführung erinnert, von selbständiger Wirkung des Orchesters kann nur ausnahmsweise die Rede sein. Unabhängig tritt das Orchester nur auf in den immer länger werdenden Ritornellen, welche die Motive der Arie wiederholen, in den kürzeren Zwischensätzen der begleiteten Recitative und endlich in der die Oper eröffnenden Sinfonia.

Ehemals wandte man auch in Italien die durch Lully in Frankreich festgestellte Form der Ouverture an, welche mit einem Grave beginnt, auf welches ein rascher, meistens fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder ins Grave übergeht und damit schließt. Später bildete sich die konstant festgehaltene Form von drei Sätzen aus, einem Allegro, einem langsameren, durch Takt, Instrumentation und Ausdruck abstechenden kürzeren Satz, und einem belebten, meist rauschenden Allegro. Diese Grundzüge

ließen eine reiche und vielgestaltete Entwickelung zu, allein man legte in Italien von jeher geringen Werth auf die Ouverture, die man wesentlich als ein Mittel ansah, die Zuhörer zur Stille und Aufmerksamkeit zu bringen. Es blieb daher meistens bei einer allgemeinen Abstufung der drei Sätze unter einander ohne bestimmte Charakteristik, und man verzichtete darauf, durch die Symphonie den Affekt auszudrücken, der in der ersten Scene herrschte[29].

Das Orchester Scarlatti's aber bildet in seiner Zusammensetzung schon die wesentliche Grundlage des noch heute bestehenden. Den Hauptstamm bilden die Saiteninstrumente, Violinen, Bratschen und Bässe; aber ihre Anwendung ist sehr einfach. Die Violoncelli gehen regelmäßig mit den Kontrabässen, auch die Bratschen bilden häufig nur Verstärkung des Basses; wo sie selbständig auftreten, sind sie dagegen manchmal getheilt, wie die Violinen, die aber auch sehr oft zusammen gehen. Unter den Blasinstrumenten spielen die Oboen die Hauptrolle; zur Abwechslung und besonderen Charakteristik dienen die Flöten, mit jenen vereinigt sind sie selten; Fagotts verstärken die Bässe und treten nur ausnahmsweise selbständig auf. Ferner werden Hörner angewendet und um einen besonderen Glanz zu verleihen Trompeten und Pauken; Posaunen waren in der Kirche regelmäßig in Gebrauch, nicht in der Oper. Demgemäß waren bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch die größten Orchester besetzt und eingerichtet; ein Beispiel giebt die von Hasse veranstaltete und als musterhaft gepriesene Besetzung und Anordnung des Dresdner Orchesters[30].



1 Klavier des Kapellmeisters.
2 Klavier des zweiten Akkompagnisten.
3 Violoncelli.
4 Kontrabässe.
5 Erste Violinen.
6 Zweite Violinen.
7 Oboen.
8 Flöten.
a Bratschen.
b Fagotts.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribune.

[29] Arteaga, Rivol. 13 t. II p. 172 (II S. 239 ff. d. Üb.), dem Manfredini (Dif. d. mus. med. p. 128 ff.) widerspricht. Vgl. Rousseau (Dictionn. de mus. *Ouverture*). Weber (Hinterl. Schr. I S. 68 f.

[30] Rousseau, Dictionn. de mus. *Orchestre*. Kandler, Vita di Hasse

Zunächst fällt die stark besetzte Baßstimme auf, als feste Grundlage für die durch den Sänger vertretene herrschende Melodie, welche wiederum nicht selten durch die Geigen und Oboen oder Flöten verstärkt wird. Um sich aber die Wirkung nicht zu dürftig vorzustellen, darf man nicht vergessen, daß der Akkompagnist auf dem Flügel die Harmonie ausfüllte. Diese zu verstärken und durch Abwechslung der Klangfarbe zu beleben war die Hauptaufgabe der Blasinstrumente. Indessen tritt, wo das Orchester als ein Ganzes behandelt wird, sehr selten ein Bestreben nach feiner Schattirung durch abwechselnde Instrumente hervor; um diese zu erreichen, werden konzertirende Soloinstrumente verwendet.

Italien zeichnete sich damals auch als die Mutter und Pflegerin der Instrumentalvirtuosen aus. Eine Reihe ausgezeichneter Violinisten — Arcang. Corelli (1653—1713), Franc. Geminiani (1680—1762), Ant. Vivaldi (16..—1743), Gius. Tartini (1692—1770), Pietro Nardini (1722—1793), Gaet. Pugnani (1727—1803), Ant. Lolli (1733—1802) — begründete den Ruhm des Violinspiels und erhob ihn auf eine außerordentliche Höhe[31]; die Leistungen auf Oboe und Fagott charakterisiren schon die Gebrüder Besozzi, Alessandro (1700—1775), Antonio (1707—1781), Gaetano (1727 bis nach 1793), Oboisten und Girolamo (1713—1781), Fagottist. Die Trompete wurde dazumal besonders als Soloinstrument kultivirt. Später erst konnte Deutschland auch hier mit Italien erfolgreich wetteifern; in Frankreich blieb die Instrumentalmusik am längsten zurück, wiewohl man die Präcision des Pariser Orchesters schon früh pries. Scarlatti führte auch die Leistungen der Instrumentalvirtuosen in die Oper ein; die Richtung auf das Solistenhafte wirkte aber im Orchester, wie auf der Bühne, der sorgfältigen Durchbildung zu einem Ganzen entgegen, und die Neigung, den Instrumentalvirtuosen mit dem Gesangvirtuosen förmlich wetteifern zu lassen, trug nicht wenig dazu bei, daß die Stimme des Sängers als ein Instrument behandelt wurde. Bekanntlich begründete Farinelli 1722 seinen Ruhm in Rom durch einen Wettkampf mit einem ausgezeichneten Trompetenbläser, den

Taf. 1. Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik in Dresden II S. 290 ff. Hasse bestätigte in Wien Burney, daß die Angaben Rousseau's vollkommen genau seien (Reise II S. 257).

[31] [Vgl. v. Wasielewsky, Die Violine und ihre Meister, S. 25 fg.]

er durch Dauer und kunstmäßigen Vortrag eines lang ausgehaltenen Tons und geschmackvolle Verzierungen zweimal besiegte[32].

Die Beseitigung der äußeren Pracht und Vereinfachung der Mittel, welche die neue Gestalt der Opera seria hervorrief, mußte sich zunächst in den Dichtungen zeigen. Man wählte nach wie vor Gegenstände aus der klassischen Mythologie und Geschichte, oder diesen analoge; allein man verbannte das Zauber- und Spektakelwesen und führte statt dessen eine zusammenhängende, aus innern Motiven sich entwickelnde Handlung ein, deren Gang vereinfacht und deren Träger auf eine geringe Anzahl beschränkt wurden. Ferner wurde die früher übliche Mischung des Tragischen und Komischen aufgehoben, alle burlesken Elemente sind streng aus der Oper verbannt. Darin wird das Hauptverdienst des Römers Silvio Stampiglia, Hofpoeten unter Joseph I. (gest. 1722) gesetzt, dem Apostolo Zeno mehr Talent und Geist als gründliche Bildung zuschreibt[33], während Arteaga ihn trocken und unmusikalisch nennt[34]. Auf dem von ihm und einigen anderen angebahnten Wege schritt zunächst der Venetianer Apostolo Zeno (1668—1750), Karls VI. Hofpoet (1717 bis 1729), fort. Als ein Mann von gründlicher Bildung und Gelehrsamkeit wollte er mit bewußter Einsicht die Oper der alten Tragödie nachbilden, suchte ihr einen kräftigen männlichen Geist zu geben und erstrebte eine natürlich sich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Er zeigte, sagt Metastasio[35], daß die Oper und die Vernunft nicht unverträgliche Widersprüche sind. Daß seine Opern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach komponirt und mit Beifall aufgeführt wurden, zeugt auch für die Einfachheit und den Ernst der damaligen Musik; später, als die musikalische Behandlung sich mehr und mehr ausbreitete, fand man seine Texte zu gedehnt[36]. Seine unbestrittenen Verdienste[37] wurden hauptsächlich in den Schatten gestellt durch Metastasio's Leistungen[38], welche in merk-

[32] Sacchi, Vita di C. Broschi (Ven. 1784) p. 8. Burney, Reise I S. 153.
[33] Ap. Zeno, Lett. IV p. 21.
[34] Arteaga, Rivol. 10 I p. 67 f. (II S. 56 f. d. Üb.).
[35] Metastasio, Opp. post. II p. 409.
[36] Grétry, Mémoires I p. 114.
[37] Vgl. Arteaga a. a. O. I p. 69 ff. (II S. 58 ff. d. Üb.). Goldoni, Mem. I p. 176 ff.
[38] Die Kritik, welche Arteaga (Le riv. c. 11 ff.) übt, trifft in den wesent-

würdiger Weise die Zeit bezeichnen, welche sie trug, wie sie durch dieselben gebildet wurde.

Metastasio (Pietro Trapassi) (1698—1782) zeichnete sich schon als Knabe durch improvisatorisches Talent aus und erhielt durch den berühmten Rechtsgelehrten Gravina in Rom eine gründliche gelehrte Bildung, welche ihn ausdrücklich auf die Muster des klassischen Alterthums zurückführte, und durch sein Verhältnis zur Sängerin Marianna Bulgarini frühzeitig genaue Kenntnis von allem was die Technik der Opern angeht. Seine Laufbahn als Operndichter eröffnete er 1724 mit Didone in Neapel; 1730 kam er als Hofpoet nach Wien, wo er im besten Verhältnis zur kaiserlichen Familie[39], hochangesehen bei dem gebildeten Publikum, lebte. Apostolo Zeno folgend, suchte er in seinen Operndichtungen ein wahres Drama zu liefern und machte die psychologische Darstellung der Charaktere und Leidenschaften, eine aus diesen hervorgehende folgerichtig entwickelte Handlung zu seinem Hauptaugenmerk. In seiner Auffassung der antiken Tragödie, die auch er zum Muster nahm, erkennt man den Einfluß der französischen Tragödie, obwohl er sich von manchen engherzigen Beschränkungen derselben emancipirt. Metastasio ist keine große und kräftige Natur, starke Leidenschaften faßt er nicht; seine psychologische Auffassung ist klar und verständig, aber beschränkt, wie seine Gesinnung anständig und wohlmeinend, aber nicht frei noch groß ist. Daher in seinen Dramen die Darstellung der Charaktere wie der Handlungen wohlüberlegt, passend, zusammenhängend ist, aber über eine gewisse Mittelmäßigkeit nicht hinausgeht; es ist ihm hauptsächlich um die Exemplifikation von Grundsätzen und Erfahrungen zu thun, die in sehr geringem Maße individualisirt werden[40]. Zu dem belebenden Element seiner Dramen machte er die Liebe, welche nirgends ganz fehlt und in der Regel der Kernpunkt der psychologischen Motivirung ist. Seiner Darstellung fehlt weder

lichsten Punkten das Richtige, während Hiller (Ueber Metastasio und seine Werke. Leipz. 1786), der fast ganz dem Calsabigi folgt, viel weniger vorurtheilsfrei ist. Übrigens s. Rousseau (Dictionn. de mus. *Génie*), Jacobs Nachtr. zu Sulzer III S. 95 ff. Herder, Briefe z. Bef. d. Hum. VII S. 117 ff. A. W. Schlegel, Vorles. 16. W. V S. 350 ff.

[39] Karajan, Aus Metastasios Hofleben. Wien 1861.

[40] Burney bemerkt, wie der Charakter und das Benehmen Metastasio's seiner Poesie durchaus entspreche (Reise II S. 170 f.).

Leben noch Leidenschaft, aber Weichheit und wohlverhüllte Sinnlichkeit sind die charakteristischen Züge einer Ausführung, welche im einzelnen das wirkliche Leben nachbildete. Um so mehr fühlte sich das Publikum befriedigt, das sich und seine Liebschaften veredelt auf der Bühne wieder fand, und das Metastasio auch sonst, ohne ihm Anstrengung und Selbstüberwindung zuzumuthen, auf die bequemste Weise genießen ließ. Dies besonders auch durch seine Sprache, welche korrekt, fließend und von hinreißendem Wohllaut ist, im Ausdruck einfach und natürlich, nur soweit rhetorisch, als italiänische Sprache und Poesie es verlangt, und nie um ein feines concetto verlegen.

Zu diesen Vorzügen des dramatischen Dichters kam noch der, welcher Metastasio als Opernkomponist auszeichnete: seine Poesie war musikalisch. Er hatte im Verkehr mit Sängern und Komponisten seine musikalische Anlage soweit ausgebildet, daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Komposition bestimmten Text ankam. Er sang — come un serafino, wie er im Scherz Farinelli schreibt[41] — und spielte Klavier, er komponirte selbst ein wenig[42], und es war ihm eine angenehme Anregung zu poetischer Beschäftigung auf dem Klavier zu phantasiren. Er sagt selbst, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne sie bei sich zu komponiren, sich von ihrem musikalischen Charakter eine ganz bestimmte Vorstellung zu machen[43]. Junge Komponisten, wie Salieri[44], Mar. Martinez[45] ließ er deklamiren und gab ihnen Anweisungen zum richtigen musikalischen Ausdruck[46].

Den Fortgang der Handlung, die dramatische Motivirung verlegt er regelmäßig in den recitativischen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, nach hergebrachter Regel, zum Beschluß einer Scene, das Gefühl aus, welches als Resultat der vorhergehenden Bewegung sie abschließt. Dies wußte er bestimmt und klar so auszudrücken, daß er dem Komponisten Anregung und Spielraum für die musikalische Behandlung gab. Die allzu

[40] Metastasio, Opp. post. I p. 324.

[41] Er erwähnt kleiner Kompositionen (Opp. post. I p. 386. 402), auch gegen Burney (Reise II S. 220); einige sind gedruckt, z. B. 36 Canoni (Wien, Artaria 1782).

[42] Metastasio, Opp. post. I p. 384.

[43] Mosel, Salieri S. 62.

[44] Metastasio, Opp. post. III p. 109.

[45] Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 247.

häufigen Sentenzen und Vergleichungen, die er gern vom Meer entnimmt, entsprachen dem Geschmack der Zeit und störten die Musiker nicht, gaben ihnen sogar eine willkommene Gelegenheit zu der damals beliebten Malerei. Die wohllautende Sprache kam der Musik auf halbem Wege entgegen, die einfache, jedoch abwechselnde Rhythmik, die zweckmäßige Gliederung der entsprechenden und kontrastirenden Gedanken wie der syntaktischen Konstruktion zeichnete dem Komponisten die musikalische Periodisirung vor, ohne ihn zu beschränken. Kein Wunder, daß Metastasio Bühnen wie Komponisten beherrschte und das unerreichte Muster für alle Operndichter wurde, die seine Schwächen am glücklichsten nachahmten, so daß Naumann wohl Recht hatte, zu schreiben: „Die älteste Oper von Metastasio ist mir lieber, als eine neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten".

Metastasio sah sehr gut ein, daß der Dichter einer Oper nur den Stamm hergiebt, welchen der Komponist mit Laub und Blüthen bekleidet[47]), allein er war weit entfernt, den Dichter unter die absolute Herrschaft des Komponisten zu stellen und berief sich darauf, daß seine Opern ohne Musik als Tragödien, auch in französischer und deutscher Übersetzung, mit Beifall gegeben wurden[48]. Er verlangte vielmehr von diesem, daß er der Dolmetscher des Dichters sei, und was dieser angedeutet habe in lebendiger und kräftiger Charakteristik ausführe[49]. Dies hatten nach seiner Meinung die älteren Komponisten trefflich geleistet, in seinen späteren Jahren wird er nicht müde, den Verfall der Musik zu beklagen, welche durch das Unwesen der Gesangsvirtuosität mit der Schönheit auch die Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteristik zerstört habe[50].

Nicht minder als die Komponisten waren auch die Dichter durch konkrete Bedingungen nicht allein der traditionellen For-

[47] Metastasio, Opp. post. II p. 47.

[48] Metastasio, Opp. post. II p. 329 f. Vgl. Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 234 f. Goldoni, Mem. I 20 p. 110. Hagedorn fand, gewisse Opern von Metastasio seien vollständige und bündige Tragödien (Werke V S. 113) und Bodmer stimmte ihm bei (eb. S. 184).

[49] Metastasio, Opp. post. II p. 355. In einem interessanten Brief an Hasse (Opp. post. I p. 344 ff.), zergliedert er ihm den Attilio Regolo, welchen er komponiren sollte, ausführlich, damit er in der musikalischen Charakteristik nicht fehl greife; wobei er so in das Detail geht, daß man sieht, wie geläufig ihm die Technik der dramatischen Komposition war.

[50] Metastasio, Opp. post. II p. 38. 355.

mel beschränkt. Auch sie verfaßten ihre Opern auf Bestellung, wo denn die Veranlassung, die vorhandenen Mittel und Personen Wahl und Behandlung des Stoffes bedingten. Daß Zeno und Metastasio vom Hofe ihre Bestellungen erhielten, war keineswegs günstig; abgesehen von individuellen Geschmacksrichtungen des somme padrone[51] wirkte die ganze Atmosphäre wesentlich auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die impresari wählten die Textbücher für die von ihnen engagirten Komponisten theils nach dem Beifall, den sie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Bestand ihrer Sänger. In der Regel wurden sie für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu sich in wenigen Fällen der Dichter selbst hergab; in der Regel machte ein Lokalpoet die nöthigen Kürzungen und Zusätze, bei denen der Text selten gewann[52].

Die Alleinherrschaft des Zeno und Metastasio, denen alle Dichter sich ängstlich anschlossen, würde allein hinreichen zu erklären, daß die Opera seria im Verlauf des vorigen Jahrhunderts eine in allen inneren und äußeren Verhältnissen so fest abgeschlossene und starr gewordene Form erhielt; wir sahen, daß die Richtung der Musik ebendahin ging. So ist es begreiflich, daß man heutigen Tages beim Lesen der Texte wie der Partituren überwiegend den Eindruck der Schablone erhält. In keiner Kunst schwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik. Was die Gegenwart am lebhaftesten entzückt, spricht sehr oft nur ein sehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt, wenn Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verschwunden sind, nur noch formell verständlich, wie eine Maske die Züge des Gesichts festhält, ohne das bewegliche Muskelspiel, welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt.

[51] Apostolo Zeno schreibt zu seiner Rechtfertigung (Lett. III p. 91): Ho caricata poi l'opera di sentimenti, poichè questi sono ciò che più piace alla Corte e massimamente al Padrone. Metastasio beklagt sich gegen Farinelli, daß er eine neue Oper für die Hofdamen schreiben solle, die nur in weiten Hosen auftreten und nur tugendhafte Rollen spielen wollten (Opp. post. II p. 39 f.).

[52] Darüber klagen Zeno (Lett. II p. 413. VI p. 100. 194. 287) und Metastasio (Opp. post. II p. 102. 116. III p. 164) bitter. Was ihnen zugemuthet wurde, sieht man daraus, daß in einer fertigen Oper zu fünf handelnden Personen die sechste verlangt wurde (Opp. post. II p. 37).

8.

Mozarts Jugend-Opern.

Mozart fand für die Opera seria[1] eine bis ins geringste Detail der Form und Technik feststehende Satzung vor, an der zu rütteln dem Jüngling um so weniger in den Sinn kam, da die außerordentliche Leichtigkeit seiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine lästige Beengung erscheinen ließ. Auch entsprach es nicht dem Entwickelungsgange Mozarts, die Schranken des Herkommens niederzuwerfen, sondern in ruhigem Fortschreiten das Wahre und Echte in den verschiedenartigen Elementen seiner Zeit zu schöner Vollendung reifen zu lassen. Mozart fand ferner die Oper in den Händen der Sänger und Sängerinnen, und zwar hatte die Bravour über die Charakteristik im Wesentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit diesen Mächten und dem Publikum nicht auf, sondern suchte sich auf billige Bedingungen zu stellen. Er wollte den Sängern zu Dank schreiben, ihre Virtuosität geltend machen, allein er sah die musikalische Schönheit, sowie die dramatische Charakteristik nicht als jenem Erfordernis absolut widersprechend an. In einzelnen Momenten und Partien ist auch der dramatische Ausdruck schon in diesen Opern wahr, ja ergreifend; allein durchgehends tritt die Charakteristik vor der Virtuosität und dem Wohlklang zurück. Man darf zwar nicht übersehen, daß die Begriffe von dramatischer Wahrheit und Charakteristik nach Zeiten und Nationen wechseln, daß der Vortrag vortrefflicher Künstler zu beleben vermochte, was jetzt als todter Notenkram erscheint. Allein damit ist auch zugegeben, daß Mozarts Opern aus dieser Periode unter dem Einfluß einer in ihrem Geschmack vielfach verderbten Zeit stehen, welche der jugendliche Meister noch nicht beherrschte, und das Abfinden mit vielen rein konventionellen Forderungen mußte dem Kunstwerk die Spuren derselben mindestens ebenso tief eindrücken, als die des schöpferischen Genies.

[1] Leop. v. Sonnleithner hat über die früheren Opern Mozarts gründlich und mit Urtheil gehandelt. Cäcilia XXIII S. 233 ff. XXIV S. 65 ff. XXV S. 65 ff.

Das Personenverzeichnis der ersten vom Abbate Parini nach Racine bearbeiteten, von Vitt. Am. Cigna-Santi revidirten Oper Mitridate re di Ponto (87 K., S. V. 5 mit Gr. Waldersee's R. B.)[2] ist folgendes:

Mitridate, re di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia	Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata regina	Sign. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia	Sign. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima	Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).
Ismene, figlia del re de' Parti, amante di Farnace	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace	Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea	Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Auf die Nachricht von dem Tode des Mitridate übergeben die Bewohner von Nimfea seinem Sohne Sifare die Schlüssel der Stadt. Aspasia verlangt von ihm Schutz gegen die Bewerbungen seines Bruders Farnace, wobei sie ihre Neigung für Sifare verräth, welche dieser im Herzen erwiedert. Als Farnace Aspasia zwingen will, sich ihm zu vermählen, stürzt Sifare sich dazwischen; die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, daß Mitridate soeben gelandet sei; sie versöhnen sich und beschließen, was vorgefallen ist, dem Vater zu verschweigen. Marzio tritt auf und verspricht dem ehrgeizigen Farnace die Hülfe der Römer gegen seinen Vater.

Mitridate erscheint, trotz der erhaltenen Niederlagen muthig und stolz, und wird von seinen Söhnen empfangen; er stellt dem Farnace seine Braut Ismene vor, welche dieser kühl empfängt. In Mitridate wird durch das Benehmen seiner Söhne das Mißtrauen rege, daß sie um Aspasia sich bewerben; als Arbate ihm dies von Farnace bestätigt, geräth er in die äußerste Wuth. Der Ismene erklärt Farnace, daß er sie nicht mehr liebe, was sie, in ihrem Stolz wie in ihrer Liebe gleich sehr verletzt, dem Mitridate klagt. Dieser beschließt ihn zu strafen, und durch Aspasia's kaltes Benehmen gegen ihn auf die Vermuthung gebracht, daß sie die Liebe des Farnace erwiedere, trägt er dem Sifare auf, über Aspasia zu wachen. Natürlich gestehen sich die Liebenden nun ihre Neigung, aber tugendhaft, wie sie sind, fordert Aspasia zugleich Sifare auf, sie auf immer zu vermeiden, um ihr die Erfüllung ihrer Pflicht gegen seinen Vater nicht zu erschweren.

[2] [Über die Oper handelt im Anschluß an die neue Ausgabe Chrysander, A. M. Z. 1881 S. 785 fg. 1882 S. 8 fg. Ein Exemplar des Textbuchs befindet sich in der Kön. Bibl. zu Berlin.]

Mitridate beräth darauf mit seinen Söhnen, um ihre Gesinnungen zu erforschen, die Fortsetzung des Kriegs; er erräth das Einverständnis des Farnace mit den Römern und befiehlt ihn einzukerkern; Farnace gesteht zwar seine Schuld ein, klagt aber Sifare der größern Schuld eines Einverständnisses mit Aspasia an. Um sie zu prüfen, bietet Mitridate ihr an, großmüthig auf ihre Hand zu verzichten und sie dem Farnace zu vermählen, was ihr das Geständnis ihrer Liebe zu Sifare entlockt; das setzt den Mitridate in solche Wuth, daß er beide Söhne und Aspasia zu tödten beschließt. Hier ist nun der passende Moment, mit einem Duett, in welchem die Liebenden den Tod der Trennung vorzuziehen erklären, den zweiten Akt zu beendigen.

Im dritten Akte sucht Ismene, die ihre Aufwallung wieder bereuet, Mitridate zur Milde zu bewegen, auch Aspasia bittet um Sifare's Leben, dessen Unschuld sie betheuert; da sie aber sich weigert, Mitridate ihre Hand zu geben, bleibt dieser bei seinem Entschluß, und während er den Römern, die einen Angriff auf die Stadt machen, entgegen zieht, sollen die Schuldigen sterben. Aspasia ist eben im Begriff, den Giftbecher zu leeren, als ihr Sifare, den Ismene befreiet hat, denselben entreißt und sich dann den Feinden entgegenstürzt. Auch Farnace, den die eindringenden Römer aus seinem Thurm befreien, kehrt von Reue ergriffen zum Gehorsam zurück und steckt die Flotte der Römer in Brand. Sie werden besiegt, aber Mitridate ist im Gefecht tödtlich verwundet worden; vor seinem Ende vereinigt er Aspasia mit Sifare und verzeiht Farnace, der sich mit Ismene wieder ausgesöhnt hat.

Die Oper besteht mit Ausschluß der Ouverture aus vierundzwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts (17) und des Quintetts am Schluß[3]. Der Verbleib der (vor einigen Jahren in Berlin versteigerten) Originalpartitur ist unbekannt; mehrere einzelne Nummern sind in verschiedener Komposition erhalten, sie zeigen, daß Mozart, mehr wohl um den Sängern als um sich zu genügen, verschiedene Versuche machen mußte[4]. Zu der ersten Arie des Mitridate (7) Se di lauri il crine adorno sind vier verschiedene skizzirte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aspasia (13) Nel grave tormento ist in einer verschiedenen Komposition angefangen, die aber schon im ersten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern sind in vollständiger

[3] Das Quintett fehlt in der Abschrift des pariser Konservatoriums, findet sich aber in der des Britisch Museums (Köchel, A. M. Z. 1864 S. 495). Eine im Textbuch angegebene Arie der Aspasia im dritten Akt fehlt ganz.

[4] [Die Autographie dieser Nummern scheinen in André's Besitz gewesen zu sein, sind aber jetzt gleichfalls verschollen. Vgl. den R. B.]

Ausführung vollendet und haben späteren Bearbeitungen Platz gemacht [5].

Die Oper paßt ganz und gar in den Rahmen der gangbaren Opera seria. Die musikalische Etikette ist gewahrt, die ersten und zweiten Partien sind in der üblichen Weise geschieden; die der Secondarier sind nicht bloß leichter (nicht immer einfacher), sondern ihrem Charakter nach blasser und unbedeutender, um den Hauptpartien zur Folie und als Bindeglieder zu dienen. Die Hauptsänger mußten gleich beim Auftreten Gelegenheit haben, ihre Kunst zu entfalten; außerdem mußte in jedem Akt wenigstens zu einer großen Arie Veranlassung sein. Dafür ist denn auch hinreichend gesorgt. Wir können uns von den Stimmmitteln und der Gesangskunst namentlich der Bernasconi und des d'Ettore die günstigste Vorstellung machen; die Partien gehen bis ins hohe c und geben alle Gelegenheit, eine vielseitig ausgebildete Gesangskunst zu zeigen; nicht in gleichem Maße hervorragend sind die beiden Kastratenpartien. Die auch hier herrschende Form der Arien in zwei Sätzen begünstigt, da sie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten; dies wird durch das Bestreben, der Gesangskunst zu dienen, noch mehr befördert. Wir finden nicht einen gleichmäßig reich figurirten Gesang, bei welchem aus der Hauptmelodie die verzierenden Passagen herauswachsen und dieselbe umranken, wie eine architektonische Ornamentik, sie sind derselben als ein für sich Bestehendes angereiht. Der Geschmack in solchen Figuren ist, trotz aller Erfindsamkeit

[5] Es sind folgende:

1 Arie der Aspasia Al destin che la minaccia in G dur, lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif.

8 Arie der Ismene In faccia al oggetto, in B dur $^3/_4$, mit einem Mittelsatz in G moll $^2/_4$ Allegretto; recht hübsch ohne ausgezeichnet zu sein.

12 Arie des Sifare Lungi da te mio bene in D dur, Adagio, eine lange gehaltene, aber nicht frische Cantilene. Im Mittelsatz G dur $^3/_4$ bricht sie ab.

17 Duett, in Es dur viel länger ausgeführt; Adagio und Allegro werden beide wiederholt. Das Duett ist reichlich mit Terzenpassagen ausgestattet, übrigens etwas steif.

19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo, in F dur. Der Ausdruck ist stolz und kräftig, die Harmonien sind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb der Sänger sie verschmäht hat; die Arie, welche an ihre Stelle getreten ist, geht gerade in dieser Hinsicht über das Gewöhnliche nicht hinaus.

und feinen Berechnung, vor allem wandelbar, weil er am meisten von der individuellen Fertigkeit des Sängers abhängt: das seiner Zeit Dankbarste wird meistens am raschesten undankbar. Auch in der Cantilene macht sich die Zerstückelung bemerkbar. Die verschiedenen Gesangsmanieren, lang gehaltene Töne, getragene Melodie, weite Sprünge, synkopirte Notengänge u. dgl. m., welche geltend gemacht werden sollten, konnten nicht ohne Weiteres nebeneinander gesetzt werden; man benutzte also die einzelnen Motive der Arie dazu, welche aber nun zu verschiedenartig abstechen. Dazu werden die einzelnen Glieder allzuhäufig durch eine volle oder halbe Kadenz, an welche sich häufig noch ein Zwischenspiel anschließt, vollständig abgeschlossen. Ohne Zweifel hat damals gerade da die reiche Abwechslung entzückt, wo wir jetzt Einheit der organischen Gliederung vermissen. Die harmonischen Wendungen sind im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Kadenz mit dem Triller ebenso stereotyp, wie heute die mit der überhängenden Sexte: Sänger und Publikum verlangten es so und warteten ungeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche dem Sänger beim Vortrag gelassen war, manchem eine ganz andere Gestalt gegeben haben, allein die Mängel der Konzeption konnten dadurch höchstens versteckt werden. Nicht selten offenbart sich auch eine Schwäche der rhythmischen Gliederung, welche wie die harmonische Gestaltung, nicht zu rechter Freiheit und Sicherheit gelangt, sondern plötzlich abgeschwächt wird und gleichsam einknickt.

Diese Mängel sind nicht aus einer jugendlichen Unsicherheit Mozarts, sondern aus der herrschenden Auffassung jener Zeit hervorgegangen, er theilt sie mit den erfahrensten Meistern und man hat sie schwerlich als solche empfunden. Unwillkürlich fragt man, was denn in diesen Jugendopern das Publikum so entzückte und einem Meister wie Hasse die Äußerung entlockte, der Jüngling werde alle vergessen machen. Ein geistreicher Künstler behauptet, das Publikum wolle immer etwas Neues, aber das Neue müsse schon dagewesen sein; das wahrhaft Neue muthe ihm eine viel zu große Anstrengung zu. Auch damals wird das Publikum, angenehm angesprochen durch die Bereitwilligkeit, mit welcher die Oper auf alle gewohnten Ansprüche einging, neben Geschick und Geschmack auch eine gewisse jugendliche Frische dankbar empfunden, wohl auch einzelne Züge von tieferer Bedeutung

bemerkt haben, in welchen Hasse die Keime einer künftigen Entwickelung erkannte. Wir, denen der fertige Mozart vor der Seele steht, suchen mit Mühe aus einem uns fremden Ganzen einzelne Züge hervor, die auf den künftigen Mozart hinweisen. Selbst in Bravourarien leuchtet mitunter edle, freie Zeichnung der Melodie aus zopfiger Umgebung hervor, besonders in den zweiten Theilen, namentlich in Moll; die mehr dramatischen Situationsarien, in denen der Komponist dem Sänger weniger Zugeständnisse machte, sind nicht nur konziser in der Form, sondern auch prägnanter, eigenthümlicher im Ausdruck. Die vorzüglichste unter ihnen ist die Arie der Aspasia (4). Auf die Nachricht, daß Mitridate angelangt sei, wodurch ihre stille Liebe zu Sifare, den sie in Gefahr sieht, aller Hoffnung beraubt ist, richtet sie an diesen die Worte:

Nel sen mi palpita dolente il core,
mi chiama a piangere il mio dolore,
non sò resistere, non sò restar.
Ma se di lagrime umido è il ciglio,
è solo, credimi, il tuo periglio
la cagion barbara del mio penar.

In einem unaufhaltsam hinströmenden Satz (Allegro agitato) ist dieser Schmerz, der mehr ahnen läßt als er ausspricht, mit so ergreifender Wahrheit ausgedrückt, daß eine dramatische Sängerin, wie die Bernasconi, damit eine außerordentliche Wirkung machen mußte. Die einfachen rein musikalischen Mittel, ausdrucksvolle, fließende Melodie, reiche Harmonie, eigenthümliche Begleitung, das schöne Maß im Ausdruck — das alles ist echt Mozartsch.

Vergegenwärtigt man sich, wie stark der Kastratenheroismus der Oper mit Galanterie im Puder und Reifrock versetzt ist, so wird man der dramatischen Charakteristik, auch der musikalischen, nach Abzug alles Virtuosenwesens, eine gewisse Vornehmheit und Noblesse zugestehen. Freilich ist dieser Charakter mehr von höfischer Etikette als vom klassischen Alterthum abgeleitet, aber er ist fest ausgeprägt, der Zeit und Nation entsprechend und künstlerisch nicht schlechthin unbedeutend. Mitridate, der nebst Aspasia am bestimmtesten charakterisirt ist, vergißt zwar, wie Sonnleithner richtig bemerkt, über dem König und Helden nie, daß er erster Tenorist ist, allein man kann auch umgekehrt sagen, daß er über dem Tenoristen nie ganz den König vergißt.

Der Text der 1772 komponirten Oper Lucio Silla (135 K., S. V. 8 mit Waldersee's R. B.) war von Giovanni da Gamera gedichtet und der Vorrede nach von Metastasio revidirt; das Personenverzeichnis lautet:

Lucio Silla, dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima donna).
Cecilio, senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celia, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Cecilio, ein von Silla geächteter Senator, ist heimlich nach Rom zurückgekehrt, um das Schicksal seiner Verlobten Giunia, der Tochter des C. Marius, zu erfahren; sein Freund Cinna benachrichtigt ihn, daß Silla die Nachricht von seinem Tode hat verbreiten lassen, um die Hand der Giunia zu gewinnen; er räth ihm, bei den Gräbern sie zu erwarten. Silla, nachdem er von Giunia, der er seine Hand angetragen hat, mit Stolz zurückgewiesen ist, beschließt sie zu tödten. An einer dunklen Grabstätte mit Denkmälern römischer Helden erwartet Cecilio seine Verlobte. Sie tritt auf, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche auf Silla Rache herabrufen, und trauert an der Urne ihres Vaters. Als sie allein ist, zeigt sich ihr Cecilio, den sie anfangs für einen Geist hält, dann führt die Freude des Wiedersehens zu einem Duett.

Im zweiten Akt räth Aufidio, der schlechte Freund Silla's diesem, Giunia öffentlich für seine Verlobte zu erklären, um die Parteien zu versöhnen, dann werde sie dem allgemeinen Wunsche nicht widerstreben können. Celia, seine Schwester, die immer zur Güte räth, bekennt ihm, ihr Zureden habe bei Giunia nichts gefruchtet; er verspricht ihr darauf, sie mit Cinna, ihrem Geliebten, zu verbinden. Kaum ist Silla abgegangen, stürzt Cecilio herein, um ihn, durch ein Traumgesicht gemahnt, zu ermorden; Cinna aber räth zum Aufschub, was sich auch Cecilio gesagt sein läßt. Cinna ist nun mit Racheplänen so sehr beschäftigt, daß er wenig auf Celia hört, die ihm das nahe Glück ihrer Liebe verkünden will und dann Giunia zu bereden sucht, daß sie scheinbar nachgebe nnd Silla im Schlafgemach ermorde. Da sie sich aber weigert, am Staatsoberhaupt Verrath zu begehen, beschließt er selbst Silla zu tödten.

Giunia, welche dem Silla erklärt, daß sie nie ihm ihre Hand reichen werde, wird von ihm mit dem Tode bedroht; bittet aber nichts desto weniger Cecilio, der beide rächen will, ruhig zu bleiben und sich zu verbergen. Celia sucht sie vergebens durch die Schil-

derung ihres eigenen Glücks zur Nachgiebigkeit zu bewegen, indessen kann sie sich doch trüber Ahnungen selbst nicht erwehren.

Auf dem Kapitol erklärt nun Silla, vom Volk mit Zuruf empfangen, daß er sich mit Giunia vermählen werde, Aufidio spricht die Zustimmung des Volks aus, allein Giunia weigert sich und will sich erstechen, woran sie aber verhindert wird. Da stürzt Cecilio mit gezücktem Schwert herzu, wird entwaffnet und Silla verkündigt ihm auf den folgenden Tag seinen Tod; Cinna, der auch mit bloßem Schwert herbeieilt, stellt sich, da er den Plan mißlungen sieht, als käme er zu Silla's Schutz. Ein Terzett zwischen Giunia, Cecilio und Silla beschließt den Akt.

Im dritten Akt erfährt der gefesselte Cecilio von Cinna das Nähere über den Verlauf des mißlungenen Plans und bittet diesen, ihn zu rächen; Giunia erklärt ihm, sie sei entschlossen, vor ihm zu sterben. Als Aufidio kommt, ihn abzuholen, nimmt er von ihr Abschied.

Vor versammeltem Volk erklärt Silla, dieser Tag solle ihm Rache und seinem Herzen Ruhe geben. Giunia klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; Silla verzeiht ihr und dem Cecilio und vereinigt das liebende Paar. Gerührt gesteht nun Cinna seinen Anschlag auf Silla; auch ihm wird Verzeihung und die Hand der Celia. Endlich verzeiht Silla auch dem Aufidio seine schlechten Rathschläge, legt die Diktatur nieder und giebt Rom die Freiheit wieder.

Einem solchen Text gegenüber begreift man, wie hoch Metastasio's Opern gehalten werden mußten. Von psychologischer Motivirung ist keine Rede; Silla, eine Art von umgekehrtem Titus, wechselt mit Grausamkeit und Gewissensbissen ab und schüttet zuletzt ein Füllhorn von Großmuth aus, auch Giunia ist ungleich und schwankend. Die Situationen sind alle wie darauf angelegt, daß nichts zu Stande kommt; mit Mühe hat der Dichter soviel Scenen aneinander gereihet, daß die nöthigen Arien in der herkömmlichen Abwechslung herauskommen. Und die Verse des Textes, wie weit sind sie von der Grazie und dem Wohllaut Metastasio's entfernt!

Die Partitur der Oper ist in Mozarts Handschrift vollständig erhalten[6], es sind drei Theile, zusammen 610 Seiten stark. Sie enthält außer der Ouverture 23 Nummern, darunter drei Chöre (6. 17. 23), ein Duett (7) und ein Terzett (18). Es war kein Wunder, wenn der Komponist sich an die Sänger hielt. Von dem

[6] [Dieselbe befindet sich, gleichwie ein Exemplar des Textbuchs, in der königl. Bibliothek zu Berlin.]

Unstern, welcher über der Tenorpartie waltete, ist schon (S. 158 f.) erzählt worden. Da zuletzt ein ungeübter Sänger aushelfen mußte, so ließ man die Partie des Silla fallen, soweit sie nicht für den Zusammenhang des Stückes nothwendig war. Die beiden Arien (5. 13) sind für einen Sänger geschrieben, dessen Stimme und Kunstfertigkeit sich nicht über das Mittelmäßige erheben, kurz gehalten, ohne alle Passagen, für einen mäßigen Umfang berechnet; die stärkere Instrumentation allein verräth, daß es eine erste Partie vorstellen soll. Zwei andere Arien des Silla, welche im Textbuch stehen, sind, wie Sonnleithner gewiß richtig vermuthet, nicht komponirt worden, um diesen Tenoristen nicht mehr als nöthig war zu beschäftigen.

Desto mehr Nachdruck ist auf die Partien der de Amicis und Rauzzini's gelegt. Giunia hat vier Arien, welche auf eine große Sängerin berechnet sind. Die eigentliche Bravourarie ist im zweiten Akt (11) Ah se il crudel periglio del caro ben ramento. Hier sind lange Passagen verschiedener Struktur die Hauptsache; ein Beispiel von vielen mag zeigen, daß Mozart sie mit Recht später entsetzlich nannte.



Trotz der Bravour kann man dieser Arie einen entschiedenen Charakter durchaus nicht absprechen, obwohl dieser in der Eingangsarie Delle sponde tenebrose (4) und in der dritten Arie (16) noch bestimmter ausgedrückt ist. Diese Arie Parto, m' affretto, ma nel partire il cor si spezza, mi manca l'anima besteht aus einem unaufhaltsam fortschreitenden Allegro assai. Eine bewegte Figur in der ersten Geige



von einer begleitenden in der zweiten unterstützt, ist fast konstant durchgeführt; die Harmonie ist interessant und rasch wechselnd, besonders durch das unmittelbare Nebeneinandertreten von Dur und Moll wirksam; das Ganze drückt die unstät schwankende Stimmung treffend aus. Passagen wie



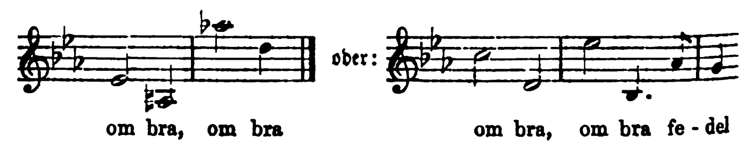
sind, so sehr sie auch hervorleuchten, hier doch nicht das eigentlich Charakteristische. Allerdings prägt sie nicht die augenblickliche Situation in ihrer eigensten Individualität scharf aus, sondern begnügt sich, Charakter und Stimmung der handelnden Person, den Masken der alten Tragödie vergleichbar, in ihren Grundzügen auszudrücken. Bei der Detailausführung macht sich die Rücksicht auf Individualität und Kunst des Sängers geltend, dem der Komponist die Mittel bietet, Charakteristik und Gesangskunst zu einigen. Den wesentlichen Charakter in seinen Hauptzügen erkennt man noch jetzt; die eigenthümliche Belebung durch einen großen Künstler können wir uns so wenig vergegenwärtigen, als die Wirkung auf die Zeitgenossen. Ein Irrthum ist es, Bravour und Charakteristik schlechthin als Gegensätze zu betrachten; die Koloratur ist des charakteristischen Ausdrucks sehr wohl fähig, wenn sie an ihrem Ort in der rechten Weise vor-

getragen wird. Die Arien der Giunia sprechen den Charakter einer stolzen und kräftigen Römerin aus und der Sängerin wird, auch im figurirten Gesang, das Material einer dramatisch ausgeprägten Charakteristik geboten. Ganz ungetrübt ist aber der dramatische Ausdruck in der letzten Arie der Giunia (22):

Fra i pensier più funesti di morte
veder parmi l'esangue consorte.

Die Form, ein langes Adagio mit einem Allegro, steht der später üblichen schon sehr nahe. Auch die Behandlung des Orchesters zeichnet sich aus. Flöten, Oboen und Fagotts sind vereinigt, den Saiteninstrumenten in einer damals noch nicht üblichen Weise entgegengestellt und im Allegro tritt das Orchester bedeutsam der Singstimme gegenüber. Diese ist durchaus einfach gehalten, ohne alle Verzierungen, aber recht geeignet eine große Stimme zu entfalten; der charakteristische Ausdruck derselben ist ganz vortrefflich.

Nicht minder erkennt man in der für Rauzzini geschriebenen Partie des Cecilio die Rücksicht auf den Sänger, sowohl auf den Umfang der Simme, als die Art der Bildung. Er war ein so zu sagen gelehrter Sänger, theoretisch gebildet und selbst Komponist, und es sind ihm daher wohl absichtlich manche Schwierigkeiten im Treffen gemacht. So ist z. B. das seiner zweiten Arie (9) vorhergehende Recitativ reich an fremdartigen, theilweise harten harmonischen Wendungen und Übergängen; in der dritten Arie werden ihm Sprünge zugemuthet wie



die keine geringe Sicherheit des Einsatzes bezeugen. Die erste Arie (2), durch ein schönes ausdrucksvolles Recitativ eingeleitet, beginnt, wie die Kastraten das liebten, mit einem lang ausgehaltenen Ton und bringt nachher glänzende Passagen verschiedener Art, ist aber im ganzen ohne eigenthümliche Erfindung. Die

zweite Arie (9) drückt einen stolzen und freien Sinn kräftig und lebendig aus, die letzte (21) kann man sich kaum anders als aus einer Laune des Sängers erklären. Cecilio im Begriff, zum Tode geführt zu werden, wendet sich durch die Thränen der Giunia gerührt mit den Worten zu ihr:

Pupille amate,
non lagrimate!

Die weichlich spielenden Worte sind von Mozart mit einer so zierlichen Anmuth behandelt, daß sie der Situation und dem Charakter des Cecilio so wenig als möglich entsprechen, und sich, wie Sonnleithner treffend bemerkt, viel eher für eine Soubrette schicken würden. Wahrscheinlich hat der Kastrat gewünscht, sich auf solche Weise beim Publikum zu empfehlen.

Außer den Arien sind für die Hauptpersonen noch ein Duett zwischen Giunia und Cecilio und ein Terzett zwischen denselben und Silla geschrieben, nicht gerade hervorragende, aber geschickt gemachte Musikstücke. Das Duett (7) besteht aus einem Andante und aus einem etwas zu gedehnten Allegro, in welchem die Singstimmen meistens in Terzen oder Sexten zusammengehen, doch finden sich auch kleine Imitationen. Das Terzett (18) ist gut angelegt. Jede der drei Stimmen hat ein charakteristisches Motiv, dieselben sind zwar nicht verarbeitet, aber wirksam einander entgegengesetzt; nachher wird den vereinigten Liebenden Silla gegenübergestellt, auch hier beleben kleine Eintritte der drei Stimmen den Ausdruck; kurz, man gewahrt hier schon etwas von der musikalischen Architektonik, welche Mozart später so meisterhaft ausübt.

Auszeichnung verdient die Scene, welche dem Schluß des ersten Akts vorangeht; sie ist mit dramatischer Kraft angelegt und durchgeführt. In einem mit den Denkmälern der Ahnen geschmückten Atrium erwartet Cecilio in der Dämmerung die Ankunft der Giunia. Die wechselnden Empfindungen, welche die Betrachtung der Heldengräber und die Sehnsucht nach der Geliebten ihm erregen, spricht ein begleitetes Recitativ schön und bedeutend aus. Sie erscheint, umgeben von edlen Römern und Römerinnen. Der Chor, welcher die Geister der Helden um Beistand und Rache anfleht, ist ernst und feierlich, harmonisch bedeutend und durch selbständige Stimmführung belebt: ein ganz vortreffliches, dramatisch wirksames Musikstück. Giunia schließt

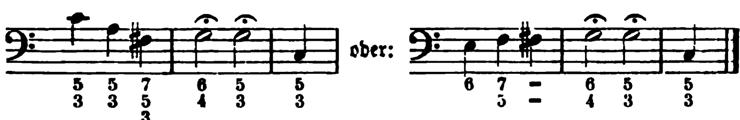
sich ihnen mit einem Gebet an den Schatten ihres Vaters an. In einem einfachen, ausdrucksvollen Adagio, das Schmerz ohne Weichlichkeit und einen stolzen, kräftigen Sinn ausdrückt, giebt der ruhige, getragene Gesang in der eigentlichen Sopranlage einer schönen kräftigen Stimme erwünschten Spielraum, sich zu entfalten. Dies Gebet erwiedert der Chor mit einem Fluch gegen Silla, welcher kräftig und lebhaft ausgedrückt ist und die in ihrer ganzen Totalität ernste, wahrhaft dramatische und musikalisch schöne Scene würdig abschließt. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten Chor in Gluck's Orfeo, auf welche Sonnleithner aufmerksam macht, dürfte wohl kaum einer Anregung durch die Gluck'sche Oper zuzuschreiben sein.

Unter den zweiten Partien hat die der Celia noch am meisten selbständigen Charakter. Ihre beiden ersten Arien (3 und 10) sind im ganzen einfach und recht graziös, namentlich die zweite, während die beiden letzten (15 und 19) gewöhnlich nach Zuschnitt und Erfindung sind. Das gilt auch von den drei Arien des Cinna (1. 12. 20) und von der Arie des zweiten Tenors Aufidio (8); Passagen sollen diese Künstler zeigen lassen, daß sie etwas gelernt haben, ohne Rücksichtnahme auf eine besondere Individualität.

Der Chor tritt außer der besprochenen Scene noch zweimal auf, aber nicht wieder in so bedeutender Weise. Im zweiten Akt wird Silla bei seinem Erscheinen auf dem Kapitol mit einem Chor begrüßt (17), der recht kräftig ist und durch eine rauschende Begleitung unterstützt wird. Im letzten Akt aber macht ein rauschender Chor, mit welchem die Solostimmen abwechseln, den Beschluß; der Satz ist nicht erheblich.

Die Symphonie besteht nach der üblichen Weise aus drei Sätzen (Molto Allegro C; Andante $^2/_4$; Molto Allegro $^3/_8$): sie zielt in ihrem Charakter nicht auf irgend einen Zusammenhang mit der Oper selbst hin und ist in der gebräuchlichen Weise ausgeführt. Auch die Behandlung des Orchesters weicht nicht vom gewöhnlichen ab; hie und da ist dies in der Oper selbst der Fall. Unwesentlicher ist es, daß Trompeten häufiger gebraucht werden, theilweise auch Pauken; bemerkenswerth dagegen, daß nicht selten die Blasinstrumente eine freiere, den Saiteninstrumenten gegenüber selbständige Bewegung erhalten haben. Unverkennbar ist das Bestreben, die Begleitung reicher und leben-

diger zu gestalten; der zweiten Geige sind charakteristische Begleitungsfiguren gegeben, hie und da Imitationen angebracht. Indessen kommt das alles noch nicht über Ansätze hinaus, der Einfluß der überlieferten Form ist allen Versuchen freierer Gestaltung noch entschieden überlegen; in manchen Dingen zeigt er sich noch als mechanische Gewohnheit, wie z. B. um die Kadenz des Sängers einzuleiten, fast regelmäßig dieselbe harmonische Wendung



gebraucht wird.

Die beiden 1771 und 1772 komponirten Festopern gehören im Wesentlichen der Opera seria an; doch waren auch für diese Gattung gewisse besondere Normen gültig. Bei der festa (azione) teatrale — auch serenata genannt, wie jede Abendmusik zu Ehren einer bestimmten Person — war die unmittelbare Beziehung auf die gefeierten Personen der eigentliche Mittelpunkt. Sie war also vorherrschend allegorisch; man betrachtete es als einen Vorzug dieser Art von Poesie, mehr oder weniger offenbare Schmeicheleien auszusprechen. Dem fast ausschließlich der alten Mythologie entlehnten Gegenstand gab man gern pastoralen Charakter, das dramatische Element trat dabei in den Hintergrund, die scenische Darstellung diente hauptsächlich durch glänzende Kostüme und Dekorationen der Festlichkeit eine entsprechende Zierde zu geben. Die musikalische Behandlung nahm noch offener und ungezwungener den Charakter des Konzertmäßigen an und begnügte sich die Sänger als solche glänzen zu lassen. Die Serenate war an die herkömmlichen drei Akte, überhaupt an die scenische Eintheilung der Opera seria nicht gebunden; da sie ursprünglich als Zwischenspiel mit anderen Hoffestlichkeiten verbunden war, pflegte sie kürzer zu sein. Sie wurde in der Regel nur einmal aufgeführt und nahm neben der Opera seria den zweiten Rang ein[7]. Deshalb wurde dem jungen Mozart das Festspiel, Hasse die Oper übertragen.

Parini[8] hatte in Ascanio in Alba (111 K., S. V. 6 mit

[7] Marpurg, Krit. Beitr. III S. 44 f.

[8] Opere di Gius. Parini pubblicate ed illustrate da Franc. Reina. (Mail. 1802.) Vol. IV.

Waldersee's R. B.) allen Ansprüchen einer Festlichkeit, wie die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix von Este war, zu genügen gesucht. Götter, Helden und Schäfer sind die handelnden Personen, es fehlt nicht an Dekorationen, Chören und Ballets, schmeichelhafte Anspielungen sind nicht gespart. Für die Ausführung waren ausgezeichnete Künstler berufen[9], wie das Verzeichnis der Personen ausweist.

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).

Geleitet und empfangen durch einen Chor von Genien und Grazien steigt Venus mit ihrem Enkel Ascanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß sie ihn in diesem längst von ihr geliebten Lande mit Silvia, einer schönen und tugendhaften Nymphe aus Hercules Stamm, vermählen wolle, die durch Amors Fürsorge ihn schon im Traum gesehen habe und in heimlicher Liebe zu ihm erglüht sei. Ascanio fühlt sich dadurch beglückt und da ihm Venus räth, erst unerkannt Silvia zu beobachten und zu prüfen, spricht er, nachdem sie ihn verlassen hat, seine Ungeduld über die Verzögerung seines Glückes aus. Fauno kommt mit einem Chor von Hirten zum Opfer und preist dem Ascanio ehrfurchtsvoll, wie die Huld der Venus Land und Volk beglückt. Nun nahet Silvia, von Aceste geleitet und von dem Chor der Nymphen und Hirten gefeiert. Der Priester Aceste verkündet der von ihm erzogenen Silvia, daß Venus selbst sie ihrem Enkel Ascanio vermählen und eine neue Stadt ihnen gründen werde, und drückt seine Freude über dies Glück in einer langen Arie aus. Silvia ist bestürzt und erklärt, daß sie einen im Traum ihr erschienenen schönen Jüngling liebe; Aceste beruhigt sie dadurch, daß Venus ihr diesen Traum gesendet habe, worauf sie nun ebenfalls ihre Freude in einer langen Arie ausspricht. Nachdem sich alle entfernt haben, um das Opfer vorzubereiten, äußert auch Ascanio in einer Arie sein Entzücken über die reizende Silvia; Venus aber verlangt, daß er nun noch die Tugend der Silvia prüfen solle.

Nach dem Schluß des Aktes folgt ein Ballet, in welchem die Nymphen und Grazien vor den Augen der erstaunten Hirten den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erste Gebäude der neugegründeten Stadt.

[9] Die drei Hauptpersonen waren auch 1762 in Bologna in Glucks trionfo di Clelia zusammen aufgetreten (Dittersdorf, Lebensbeschr. S. 108 f.).

Silvia begrüßt diese neue Schöpfung mit Bewunderung und äußert ihre Sehnsucht nach dem noch ungesehenen Geliebten, worin ein Chor von Hirtinnen sie bestärkt. Als Ascanio erscheint, erblickt sie in ihm den Geliebten; da er sich aber nicht zu erkennen giebt, bleibt sie zweifelhaft, ob er wirklich Ascanio sei; Fauno, der dazu kommt, bestärkt sie in dem Wahn, daß er es nicht sei: sie wird ohnmächtig. Ascanio spricht seinen Schmerz aus, daß er sich nicht in seiner wahren Gestalt zeigen dürfe und entfernt sich, damit sie sich erholen und ihren Seelenschmerz und den Entschluß, ihrer Pflicht getreu zu bleiben, in einem langen Recitativ mit Arie äußern könne. Dann kommt er wieder und wirft sich ihr zu Füßen, sie weist ihn mit den Worten Io son d'Ascanio zurück und entflieht, was ihm Gelegenheit zu einer Arie voll zärtlicher Bewunderung giebt. Aceste, dem sie alles anvertraut hat, belobt sie wegen ihres Pflichtgefühls; da erscheint unter den Chören der Hirten und Nymphen Venus und führt Ascanio der Silvia als ihren Gemahl zu. Nachdem die Liebenden und Aceste ihre volle Befriedigung in einem Terzett haben laut werden lassen, ermahnt Venus die jungen Herrscher, ihre Pflichten gegen ihre Unterthanen treulich zu erfüllen und schwebt unter den Äußerungen der Dankbarkeit, welche Aceste im Namen des Volkes ausspricht, und einem heiteren Schlußchor wieder zum Olymp empor.

Die Schilderung, welche Fauno von der Schutzgöttin des Landes entwirft, die Anrede des Aceste an die scheidende Venus, deren eigene Worte enthalten so deutliche Anspielungen auf Maria Theresia, daß ein Verkennen nicht denkbar war; daß die Kaiserin mit Venus identifizirt wurde, erregte gar kein Bedenken. Auch Silvia aus dem Geschlecht des Hercules — ihr Vater führte den in der Familie Este häufigen Namen Ercole —, die Schülerin der Minerva und der Musen, das Muster der Tugend und Bescheidenheit, ist deutlich die Prinzessin Beatrix, deren Verstand, litterarische Begabung und Liebenswürdigkeit allgemein gelobt wurde[10]. Vom Erzherzog Ferdinand war weniger zu sagen, es bleibt bei dem angefangenen Porträt eines blonden Jünglings mit Rosenwangen. Charakteristisch ist es, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geistige Vorzüge gegründete gegenseitige Neigung hervorgehoben wird, doch, wie es für eine fürstliche Vermählung sich schickt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchste gepriesen wird. Die Vermählung war nicht ohne Schwierigkeit zu Stande gekommen[11];

[10] Björnstahl, Briefe II S. 296. Teutsch. Merc. 1789 III S. 299 f.
[11] Erinnerungen an Meyer I S. 77.

auch war man nicht ohne Sorge um das Verhältnis des jungen Paars. „Der Erzherzog und seine Frau befinden sich wohl und sehr vergnügt", schreibt L. Mozart, „welches Sr. Maj. der Kaiserin eine sonderbare Freude sein wird, weil man besorget war, daß er an seiner Braut wenig Vergnügen haben werde, indem sie nicht schön ist; sie ist aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von Jedermann geliebt und hat den Erzherzog sehr eingenommen, denn sie hat das beste Herz und die angenehmste Art von der Welt".

Die Originalpartitur in zwei Bänden von 480 Seiten ist erhalten; sie enthält 22 Nummern. Am Schluß des ersten Akts ist die Baßstimme des aus 9 Nummern bestehenden Ballets, von einem Kopisten geschrieben, angeheftet, wohl zur Kontrolle für den Dirigenten. L. Mozart schreibt ausdrücklich, daß Wolfgang auch das Ballet, welches die beiden Akte verbinde, komponiren müsse (7. Sept. 1771); es wird daher eine besondere Partitur für den Dirigenten des Ballets gewesen sein, welche sich nicht erhalten hat [12].

Es nimmt uns Wunder, daß gerade auf diese Oper Hasse seine Prophezeihung über Mozarts künftige Größe gründete, denn sie erscheint uns gewöhnlicher als die besprochenen. Zwar bekundet sie völlige Sicherheit und Gewandtheit, allein in keiner der vierzehn Arien tritt eine originelle Erfindung wie in einzelnen Stücken jener Opern hervor. Auch die begleiteten Recitative zeichnen sich nicht durch einzelne hervorstechende Züge aus, am lebendigsten ist noch das Recitativ (13), in welchem die Liebenden, da sie sich zuerst sehen, jeder für sich ihre Unruhe ausdrücken. Hier sind gegen die Gewohnheit auch Blasinstrumente beim Recitativ angewendet, übrigens ist die Behandlung des begleitenden Orchesters nicht hervorstechend. Eine Arie der Silvia (11) ist mit vier Hörnern (zwei in G, zwei in D) begleitet, ohne eigenthümliche Effekte; die letzte Arie Ascanio's (18) hat außer Hörnern, Fagotts, Flöten noch zwei Serpentini (in F), nach Sonnleithners Vermuthung dem englischen Horn ähnliche Instrumente.

Unter den Sängern tritt am eigenthümlichsten Manzuoli

[12] [Der R. B. scheint zu zweifeln, ob das Ballet von Mozart komponirt war. Die Baßstimme ist in die neue Ausgabe nicht aufgenommen.]

hervor, dem Mozart mit dieser Partie zubrachte, was er einst in London von ihm gelernt hatte (S. 44 f.). Sie ist für eine Mezzosopranstimme geschrieben, hält sich fast immer in den Mitteltönen und hat gar keine Passagen, nur hie und da leichte Verzierungen. Die einfache meist getragene Melodie ist nicht ohne edle Empfindung, erhebt sich aber nirgend zu leidenschaftlichem Ausdruck. Auch in dieser Kastratenpartie beginnt die erste Arie (2) mit einem langausgehaltenen Ton, während die letzte (18) durch weiche tändelnde Anmuth der im Lucio Silla ähnlich ist.

Reicher an Abwechslung ist die Partie der Mar. Ant. Girelli-Aguilar, welche 1769 in Parma in Glucks Aristeo und Orfeo gesungen hatte. Die erste Kavatine (7) ist einfach, anmuthig und nach Anlage und Behandlung abgerundet; zwei andere Arien, (8. 11) sind Bravourarien mit brillanten Passagen, der melodiöse Theil hat einen heroisch-vornehmen Charakter, der auch in der letzten Arie (16) von einfachem und ausdrucksvollem Gesang im Adagio und im Allegro hervortritt.

Gius. Tibaldi, welchen Gluck nach Wien berufen hatte, wo er 1767 den Admet in der Alceste sang (S. 76)[13], war schon bejahrt und seine Stimme nicht mehr vollkräftig; seine beiden Arien (6. 19) sind mit langen Passagen verziert, die einen sehr geläufigen Sänger verrathen.

Im Schlußterzett (21) sind die Stimmen anfangs in einzelnen charakteristischen Motiven einander gegenübergestellt, später sind die Sopran- und Tenorstimme mit einander gruppirt und lösen sich mit den Passagen ab, während die Partie Manzuoli's auch hier ihren einfachen Charakter behauptet.

Bei den beiden Sekondariern, deren jedem zwei Arien zufallen, ist zu bemerken, daß sie mehr Höhe hatten als die ersten Sänger; auch sind ihre Arien mit Passagen reichlich versehen; im Charakter sind sie merklich untergeordnet.

Ein eigenthümlicher Schmuck waren die Chöre, sieben an der Zahl. Sie greifen nicht in die Handlung ein, und fünf sind mit Tänzen verbunden. Gleich in der Ouverture ist, nach dem

[13] Hiller, Wöchentl. Nachr. III S. 132.

Schluß des ersten lebhaften und rauschenden Allegro, der zweite Satz zu einem Tanze „von elf Weibspersonen“, wie L. Mozart schreibt, „nämlich acht Genien und drei Grazien oder acht Grazien und drei Deessen“ verwendet, und statt des dritten Satzes tritt ein Chor der Genien und Grazien mit entsprechendem Ballet ein[14]. Die Orchesterpartie hat ganz den Charakter eines dritten Satzes in der Symphonie, und die Singstimmen, welche — bald vier- bald zweistimmig — dazu treten, füllen nach Art der Blasinstrumente, allerdings in freierer, fließender Stimmführung, die Harmonie aus. Der Chor wird, da Venus wieder gen Himmel schwebt, und zum Schluß des Aktes bei gleicher Veranlassung wiederholt. Auch die meisten anderen Chöre werden wie Refrains bei entprechender Situation repetirt; gleich der zweite (3) kommt sechsmal vor. Er ist zweistimmig für Tenor und Baß und durch die Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts (und Violoncells), 2 Hörnern und Baß bemerkenswerth, übrigens aber nicht eigenthümlich. Der folgende durch eine kleine Entrada eingeleitete Chor (5), welcher die nahende Silvia preist, vierstimmig, aber durch zwei kleine dreistimmige Sätze unterbrochen, ist lebhaft und heiter. Die Begleitung ist namentlich durch eine tanzmäßige Figur der Violinen selbständig, die Singstimmen bewegen sich lebendig und frei; durch einfache und bescheidene Mittel spricht dieser Chor Charakter und Leben aus. Im zweiten Akt sind zunächst zwei Frauenchöre. Der erste zweistimmige (12) verkündigt Silvia die Nähe des Geliebten; er ist frisch und anmuthig und die beiden Stimmen bewegen sich ungezwungen in leichten Imitationen mit und neben einander. Lebhafter fällt der nächste dreistimmige Chor (17), als Silvia den Ascanio zurückweist und sich rasch entfernt, mit einem kurzen imitirten an Venus gerichteten Satze ein, der sein Befremden drastisch ausdrückt. Der folgende Chor (20), welcher dreimal wiederholt wird, hat einfach harmonischen Charakter, ist aber kräftig und von guter Wirkung. Der Schlußchor (22) endlich bildet in der Weise des ersten zu einem lebhaften rauschenden Instrumentalsatz eine wirksame Verstärkung; daneben vollständiges Ballet.

[14] André vermuthet, daß ein einzelner Schlußsatz einer Symphonie (120 K.), der dem Papier und der Schrift nach zur Partitur des Ascanio paßt, bestimmt war der Symphonie zum Abschluß zu dienen, wenn sie selbständig aufgeführt werden sollte.

Die Chöre werden, durch das scenische Arrangement gehoben, wesentlich zum Erfolg der Oper beigetragen haben. Sie zeigen so viel Sicherheit und Freiheit, ein so verständiges Maßhalten, um die richtige Wirkung zu erreichen, daß vielleicht hier die Tatze zum Vorschein kam, an welcher Hasse den Löwen erkannte.

Das zweite Festspiel, zu Ehren des neuerwählten Erzbischofs Hieronymus 1772 komponirt, war Metastasio's Sogno di Scipione (126 K., S. V 7. mit Gr. Waldersee's R. B.), ein allegorisches Gedicht in einem Akt nach klassischen Mustern[15].

Dem jüngeren Scipio, der im Palast des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna) und verlangen, daß er entscheide, welche von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, schildert Fortuna in einer Arie ihre flüchtige unbeständige Natur; Costanza belehrt ihn auf seine Frage, wo er sich befinde, er sei in den Himmel entrückt, unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und entdeckt ihm, daß er sich in der Region des Himmels befinde, wo seine abgeschiedenen Vorfahren weilen. Diese nahen sich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor, der ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die Belohnung der Guten im jenseitigen Leben belehrt. Auf Scipio's Wunsch nähert sich ihm auch sein Vater Aemilius Paulus; dieser zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermeßlichen Weltenraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdischen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von diesen großartigen Betrachtungen wünscht Scipio sogleich dem irdischen Leben entrückt bei seinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weist ihn darauf hin, daß er bestimmt sei Rom zu retten, daß er daher auch ferner ausharren und durch große Thaten sich den Lohn der Ewigkeit verdienen müsse. Nachdem er es abgelehnt hat durch einen Rath Scipio's freie Wahl zwischen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen diese die Entscheidnng. Fortuna, die schon mehrmals ihre Ungeduld geäußert hat, schildert ihm nur noch einmal ihre Allmacht, welcher Costanza eine Darstellung ihrer siegreichen Kraft gegenüberstellt. Als Scipio sich für die letztere entscheidet, droht ihm Fortuna mit ihren schwersten Heimsuchungen, die blendende Helligkeit verschwindet, ein furchtbares

[15] Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das selbst im Einzelnen nachgebildet ist; damit hat Metastasio die Fiktion des Silius Italicus verbunden, der im fünfzehnten Buche seiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erscheinen und ihn zwischen männlicher Tapferkeit und sinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umständen gemäß bei Metastasio Costanza und Fortuna auftreten.

Ungewitter bricht herein, — Scipio erwacht im Palast des Massinissa, und erklärt der Costanza treu bleiben zu wollen.

Die Anspielungen auf die Umstände, unter welchen das Stück am 1. Okt. 1735 zur Feier von Karls VI Geburtstag — der in Italien schwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, sind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Costanza verständlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche direkt die Anwendung auf den Gefeierten macht, worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Man fand in Salzburg dieses Gelegenheitsstück ohne alle Änderung zur Begrüßung des neuen Erzbischofes passend, wahrscheinlich wegen der philosophisch-moralischen Betrachtungen; und wirklich wird dasselbe als ein Muster solche Reflexionen auch im Drama zu behandeln gepriesen[16]. Von einer Handlung kann nicht die Rede sein, es ist eine Art von Konzert im Kostüm; dabei ist es kaum begreiflich, wie Scipio als Träumender oder Visionär Antheil nehmen und Arien singen konnte; und doch läßt ihn Metastasio zum Schluß aus seinem Traum aufwachen[17].

Mozarts Komposition, derer Originalpartitur in einem Band von 315 Seiten erhalten ist, hat den Charakter des Konzertmäßigen mehr als irgend eine seiner dramatischen Kompositionen aus jener Zeit. Sie hält sich streng an den damals üblichen Leisten und ist an eigenthümlicher Erfindung arm, sie macht recht eigentlich den Eindruck von bestellter Arbeit, und von großer Eile trägt auch die Partitur manche Spuren.

Die Ouverture schließt mit dem zweiten langsameren Satz, der durch einen Übergang aus der Haupttonart D dur nach E dur decrescendo bis zum pp, auf den schlummernden Scipio vorbereitet[18]. Dies ist aber auch außer dem begleiteten Recitativ, das mit dem Ungewitter schließt, unter welchem Scipio wieder

[16] G. A. Moreschi, Riflessioni intorno le feste ed azione teatrali (vor Metastasio opp. XII p. IV).

[17] Und gerade diesen Schluß empfiehlt Metastasio Farinelli zur Nachahmung (Opp. post. I p. 301).

[18] Auch diese Symphonie ist durch Hinzufügung eines Schlußsatzes (163 K., S. XXIV. 10) zu selbständiger Aufführung vervollständigt (161 K.).

auf die Erde versetzt wird, das einzige dramatisch-charakteristische Moment. Es ist auffallend, daß die Gelegenheit zu einem obligaten Recitativ, z. B. bei der Schilderung der Sphärenharmonie, nirgend benutzt worden ist; die langen Reden verlaufen alle im Seccorecitativ.

Von zehn Arien ist keine durch dramatische Charakteristik ausgezeichnet; selbst die Partien der Costanza und Fortuna sind nicht wesentlich von einander unterschieden. Jede von ihnen hat zwei Arien zu singen, eine im seriosen Stil groß angelegt, mit voller Orchesterbegleitung, die andere von kleinerem Zuschnitt, beide mit hochgehenden Passagen reichlich versehen. Zuerst singt Fortuna die größere Arie (2) und Costanza die kleinere (3), während es nachher umgekehrt (8. 9) ist; sonst sind die Arien dem Charakter, der Stimmlage und Gesangbildung nach so wenig unterschieden, daß man sie, abgesehen vom Text, füglich unter einander vertauschen könnte. Von der Licenza (11) ist eine zweite Komposition vorhanden, welche sich durch die Handschrift, die feste Gliederung ihrer Struktur und die Selbständigkeit und feinere Schattirung der Orchesterpartie als eine um mehrere Jahre spätere erweist.

Die drei römischen Helden singen sämmtlich Tenor. Africanus hat eine große Bravourarie (5) zu singen mit Passagen bis ins hohe c; die zweite (8) ist ruhiger und einfacher und macht einen Ansatz zu äußerlicher Charakteristik, indem das Bild vom Fels, der unerschüttert im Meer steht, mit bescheidener Malerei angedeutet wird. Die Arie des Aemilius Paulus (6) hat einen tanzartigen, nicht sehr lebhaften Charakter, der an die Polonaise erinnert; auch ist nicht versäumt die Worte un fanciullin che piange durch einen chromatischen Gang zu illustriren. Scipio endlich hat zwei Bravourarien (1. 10) mit vielen Passagen zu singen, von denen die zweite auch durch ihre Länge sich auszeichnet.

Überhaupt sind die meisten Arien von großer Ausdehnung und durch lange Ritornelle eingeleitet. Auch wo kein abgesonderter zweiter Theil ist, fehlt doch das Dacapo nicht; die Mittelsätze sind kurz und flüchtig behandelt. Das Orchester zeigt allerdings einige Freiheit und Selbständigkeit; doch steht auch in dieser Beziehung diese Serenate dem früher komponirten Ascanio nach.

Die beiden Chöre sind ebenfalls gewöhnliche Opernchöre.

Der erste (4), mit welchem Scipio von seinen Ahnen begrüßt wird, ist nicht ohne Kraft und Würde, aber ohne bedeutende Charakteristik und fast durchaus harmonisch gehalten; einmal machen die Singstimmen in wenigen Takten einen Ansatz zu selbständiger Bewegung. Im Schlußchor (12) vervollständigen die Stimmen in üblicher Weise zu einer rauschenden Begleitung die Harmonie.

9.

Das Oratorium.

Die gewöhnliche Ansicht[1], daß Filippo Neri (1515—1595 in den Andachtsübungen, welche er im Betsaal (oratorio) hielt, auch geistliche in Musik gesetzte Dramen nach Art der Oper aufführen ließ und dadurch das Oratorium begründete, ist nicht erwiesen. Es wird nur berichtet, daß er unter den Vorträgen auch zur Erholung laudi spirituali, eine Art Motetten, singen ließ[2], und daß er im Karneval, um von weltlichen Zerstreuungen abzuhalten, Aufführungen (rappresentazioni) veranstaltete[3]; ob und in welcher Weise Musik dabei mitwirkte, wird nicht angegeben[4].

Die rappresentazione dell' anima e del corpo von Emilio de'Cavalieri, welcher nach denselben Grundsätzen, wie Peri in der Oper, die alte Tragödie zu reproduziren suchte, war bestimmt auf einer Bühne (palco) mit Dekorationen, Kostümen und

[1] Winterfeld, Gabrielli II S. 146 ff. Kiesewetter, Schicks. d. weltl. Ges. S. 58.

[2] P. J. Bacci vita di S. Filippo Neri (Rom 1646) I, 19, 4 p. Si che si cantasse (nach den ragionamenti) ordino qualche laude spirituale per sollevamento degli animi degli ascoltanti.

[3] Bacci a. a. O. II, 7, 11: nel tempo del carnevale per levar loro l'occasione di andar al corso o alle commedie lascive era solito far fare delle rappresentationi.

[4] Menestrier (des représ. en musique p. 191) — dem Bonnet hist. de mus. p. 373 f. oder Bourdelot hist. de mus. I p. 295 f. folgt — schreibt Filippo Neri die Einführung der musique dramatique zu: »faisant composer par les plus habiles maîtres de musique des recits et des dialogues sur les principaux sujets de l'écriture sainte il faisoit chanter par les plus belles voix de Rome ces recits dans son église« und führt als Beispiele an: Jesus und die Samariterin, Hiob und seine Freunde, die Verkündigung. Er scheint aber spätere Aufführungen zurückdatirt zu haben.

Tänzen aufgeführt zu werden (da cantarsi), und bestand aus Recitativen und Chören[5]. Eine Aufführung fand nach dem Vorwort der Partitur im Februar 1599 [1600] im Oratorium der chiesa nuova bei S. Maria in Vallicella statt[6], welcher della Valle als Knabe beiwohnte[7]. Von da an waren Aufführungen geistlicher in Musik gesetzter Dialoge und Dramen nicht nur bei der Kongregation dell' oratorio[8], sondern in Kirchen, Klöstern, Palästen in und außer Rom häufig. Die Entwickelungsgeschichte dieser rappresentazione oder azione sacra, auch oratorio[9] genannten Gattung ist noch im Detail zu erforschen[10].

Später findet man diese Darstellungen auf die Fastenzeit beschränkt, in welcher die Oper nicht gestattet war, und obgleich die Vorstellung mit Aktion und Kostüm in der Kirche[11] mehr und mehr einer konzertmäßigen Aufführung Platz machte, so blieb doch die Form die dramatische oder doch wenigstens dialogisirte.

[5] Burney, Gen. hist. of mus. IV p. 96 ff. Kiesewetter, Schicks. d. weltl. Ges. S. 44 ff. [Ambros, Gesch. d. Musik IV S. 274 ff.]

[6] Schelle meinte, die Räumlichkeit des Oratoriums der chiesa nuova sei für solche Aufführungen nicht geeignet (N. Ztschr. f Musik LX S. 79); dem stehen bestimmte Zeugnisse gegenüber.

[7] P. della Valle in einem 1640 geschriebenen Briefe bei Doni opp. II.

[8] Der berühmte Kastrat Vittorio Loreto, seit 1620 in der päpstlichen Kapelle (Lindner, Zur Tonkunst S. 43 ff. [Ambros IV S. 337]) riß in einem Gesang der Magdalena, wahrscheinlich von Dom. Mazzochi (Kircher, Musurg. VII 9 t. I p. 675), den er in sacello patrum congregationis oratorii vortrug, das Publikum hin (Erythräus, Pinac. II 68).

[9] Nach Quadrio (stor. di ogni poes. V p. 425) gebraucht Franc. Balducci (gest. 1642) zuerst die Bezeichnung oratorio, in Allaccis Dramaturgia (Ven. 1755) kommt sie seit 1659 öfter vor; die Literaturhistoriker, wie Muratori (d. perfetta poesia III 5), Apostolo Zeno (Fontanini, Bibl. d. eloq. ital. I p. 489) gebrauchen sie als die gewöhnliche.

[10] Die Aufsätze von Fink (in Ersch und Gruber Encyklopädie III 4 p. 505 ff.) und Keferstein (A. M. Z. XLV p. 873) sind ganz unbefriedigend. [Auch die neueren Arbeiten von Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums Berlin 1872, und Wangemann, Geschichte des Oratoriums. Demmin 1882 erfüllen die vom Verfasser ausgesprochene Hoffnung noch nicht; insbesondere entspricht das letztere in keiner Hinsicht den durch den Titel erregten Erwartungen. Um die Kenntniß des bedeutendsten älteren Meisters für das Oratorium, Giac. Carissimi, hat sich Chrysander durch Herausgabe mehrerer seiner Werke verdient gemacht. Vgl. dessen Aufsatz: die Oratorien von Carissimi, Allgem. Mus. Ztg. 1876 S. 67 ff.]

[11] Im Theater führte man in den Fasten auch später noch Oratorien förmlich auf. So sah Goethe (Werke XIX S. 182) in Neapel die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar. Vgl. Dittersdorf, Lebensbeschreibung S. 144 ff. Teutsch. Merc. 1789 III S. 218.

Mit dem Gottesdienst blieben sie in der Art in Verbindung, daß eine Messe und eine von einem Knaben gehaltene Rede vorangieng, zwischen beiden Abtheilungen des Oratoriums aber eine Predigt gehalten wurde[12].

Die Ausbildung der azione sacra hielt gleichen Schritt mit der opera seria, als deren Halbschwester man sie anzusehen gewohnt war. Apostolo Zeno gab dem Oratorium durch Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts und eine strengere Behandlung der dramatischen Darstellung die bestimmte Form, welche von Metastasio ähnlich wie die Oper vervollkommnet wurde. Es zerfiel nicht in drei, sondern in zwei Theile (parte), übrigens entspricht die Einrichtung ganz der Oper. Die einzelnen Personen treten redend auf; für den Dialog ist das Recitativ verwendet, als Ausdruck der gesteigerten Empfindung tritt die Arie ein, seltener ein Ensemblesatz; Chöre fehlen nie und treten mehr hervor als in der Oper, der Chor wird als an der Handlung Theil nehmend gedacht. Der Stoff ist der Bibel, meistens dem alten Testament, oder doch der Legende entlehnt; um die Begebenheit in einer Reihe dialogisirter Scenen darzustellen, sind Personen und Motive je nach Bedürfnis hinzuerfunden. Die dichterische Sprache sucht zwar den biblischen Typus zu wahren, doch gewinnt der lebhaft rhetorische Stil der italiänischen Poesie darüber entschieden die Oberhand. Moralische und religiöse Betrachtungen bilden den Hauptinhalt der Gespräche und fast den einzigen der Arien und Chöre, die bei der ganzen Haltung der Oratorien selten eine individuelle Charakteristik haben. Hierin sowie in dem Mangel an dramatischer Handlung steht die azione sacra der sogenannten azione teatrale noch näher als der eigentlichen opera seria.

Die Sage von Judith ist in dem oft komponirten Oratorium Metastasio's La Betulia liberata in folgender Art behandelt[13].

[12] Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 47, Burney, Reise I S. 276 ff. In Wien wurden Oratorien regelmäßig in der kaiserlichen Kapelle, später im Theater zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt.

[13] Es war zuerst in Wien mit Musik von Reutter im Jahr 1734 aufgeführt; später nach der Komposition von Flor. Gaßmann (Dittersdorf, Selbstbiographie S. 203), welche Salieri theilweise im Jahr 1821 umarbeitete (Wiener mus. Ztg. V S. 294). Dasselbe komponirte auch Jomelli, Cafaro, in München Bernasconi 1754, in Coblenz Sales 1783, in Dresden Schuster und Naumann (Reichard, Berl. mus. Ztg. I p. 171 f.), in Berlin Mussini (ebend. II. S. 39) u. a.

Die handelnden Personen (interlocutori) sind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri } capi del popolo.
Carmi }
Coro degli abitanti di Betulia.

Ozia macht den verzagenden Einwohnern Betulia's wegen ihres Kleinmuths Vorwürfe und erklärt seinen Vorsatz die Stadt dem Feinde nicht zu übergeben. Amital und Cabri entwerfen ihm dagegen eine Schilderung von den Leiden des Volkes durch Hunger, Durst und Krankheit; vergebens erinnert er sie, wie der Herr ihren Vätern geholfen habe, sie verlangen die Unterwerfung unter Holofernes, nur mit Mühe erlangt er einen Aufschub von fünf Tagen und fleht mit dem Chor zu Gott um Hülfe. Da tritt Judith auf; entsetzt über diesen Entschluß schilt sie die Kleinmüthigen, die an Gottes Hülfe verzweifeln oder ihr Grenzen zu stecken sich vermessen: il primo è vile, temerario il secondo. Ihre Arie (5) mag als Maßstab für den Stil dieser Poesie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza,
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie ermahnt die Betroffenen zum Vertrauen und zur Geduld, und verkündet daß sie einen großen Entschluß gefaßt habe, den jetzt noch niemand zu erfahren begehren möge; während sie sich vorbereite, sollen alle sich zum Gebet vereinigen; der vorige Chor wird wiederholt. Carmi bringt Achior als Gefangenen, der auf Befragen erzählt, daß Holofernes ihn, weil er ihm von dem Muth der Israeliten, der wunderbaren Macht ihres Gottes, der sie unbesiegbar mache so lange sie ihm gehorsam wären, berichtet habe, in die Stadt geschickt habe um ihn mit derselben zu verderben. Als Judith naht, läßt man sie mit Ozia allein, der mit Erstaunen gewahrt, daß sie sich reich geschmückt hat; sie verlangt mit ihrer Magd aus dem Thor gelassen zu werden, ohne Näheres anzugeben. Ozia willfahrt ihr, und der Chor drückt (in der Ferne) sein Erstaunen über ihr Unternehmen aus.

Im zweiten Theil sucht Ozia dem Heiden Achior in einer gründlichen Disputation zu beweisen, daß es nur einen Gott gebe. Ehe er ihn ganz überzeugt hat, meldet Amital, wie eine allgemeine Todtenstille, der Ausdruck der aufs Äußerste gestiegenen Noth und Verzweiflung, sich über die Stadt gelagert habe. Geschrei und Tumult unterbricht sie: Judith kehrt zurück und berichtet ausführlich, wie es ihr gelungen sei Holofernes zu tödten; als sie dem ungläubigen Achior das abgeschnittene Haupt entgegenhält, wird dieser vor Schreck ohnmächtig. Nach Judiths Arie kommt er wieder zu sich und erklärt, daß er zum Glauben an den einen Gott Abrahams bekehrt sei, auch Amital thut ob ihres Kleinmuths Buße. Nun tritt Carmi auf und erzählt, daß sie auf Judiths Geheiß ein Kriegsgeschrei erhoben, und die Assyrier, als sie entdeckt, daß Holofernes ermordet sei, von Entsetzen ergriffen in wirrer Flucht sich selbst aufgerieben hätten. Ein Danklied an Gott, welches Judith mit dem Chor anstimmt, macht den Beschluß.

Die Komponisten behandelten auch ihrerseits das Oratorium unbedenklich wie die opera seria[14], das geringere dramatische Leben beförderte nur die konzertmäßige Haltung. In der Form ist daher kein wesentlicher Unterschied zu bemerken, dieselbe Behandlung des Recitativo secco und obligato, der Arien und der Hauptsache nach auch der Chöre; nur ist auch die Baßstimme für den Sologesang zulässig. Nun hätte allerdings die geistige Auffassung eine ganz andere und von Ernst und Andacht beseelt sein sollen. Allein kirchlich frommen Charakter hat die Musik so wenig wie die dichterische Behandlung, deren moralisch philosophischen Anstrich sie sich nicht geben konnte. Allerdings schließen die Situationen des Oratoriums das Tändelnde, Üppige und die Leidenschaft der Liebe aus und halten eine ernste Grundstimmung fest, allein der Charakter der Musik wird dadurch von dem der Oper nicht wesentlich verschieden, sondern nur äußerlich modificirt. Jedes Musikstück eines Oratoriums würde in einer opera seria bei entsprechender Situation vollkommen am Ort sein, und Arien, welche in einer opera seria eine an sich für das Oratorium passende Stimmung ausdrücken, würden ohne zu stören in demselben Platz finden. Auch die Bravour der Sängerinnen und Kastraten war von der Kirche so wenig als von der Bühne ausgeschlossen, man hielt höchstens ein gewisses Maßhalten für schicklich. Das Publikum sah es als sein Recht an in den Fasten,

[14] Scheibe, Krit. Musicus 22 S. 216.

wo keine Opern gestattet waren, die entsprechende Unterhaltung im Oratorium zu finden, und rechnete sich dieselbe als Gottesdienst und Erbauung an, weil es sie in der Kirche fand.

Mozarts Musik zu Betulia liberata (118 K. S. IV. 4) steht ganz auf diesem Boden. Auf der Originalpartitur, welche in zwei Bänden von 382 Seiten erhalten ist und 15 Nummern hat, ist keine Angabe über Zeit und Ort zu finden; aus der Mittheilung der Schwester wissen wir aber jetzt, daß Mozart im März 1771 in Padua den Auftrag erhielt, dieses Oratorium zu schreiben, und dürfen vermuthen, daß dasselbe in den Fasten 1772 in Padua aufgeführt wurde[15].

Die drei Sätze der Symphonie in D moll sind kurz gehalten und auch der letzte Satz im Charakter ernst, sie sind einheitlicher als gewöhnlich, die Stimmführung selbständiger mit Ansätzen zu imitatorischer Behandlung. Außer Oboen und Fagotts sind vier Hörner (in D und F) und Trompeten (in D) in ganz ähnlicher Weise, wie jetzt gewöhnlich, und stark gebraucht.

Auf die Symphonie folgt ein Seccorecitativ, welches für den Dialog, ohne die langen predigtartigen Reden, die rhetorisch aufgeputzten Reflexionen irgend hervorzuheben, durchgehends angewendet ist. Nur zweimal kommt ein begleitetes Recitativ vor. Zuerst als Judith auftritt und das Volk schilt (5); ganz in der Weise der Oper unterbrechen kurze passend erfundene, modulatorisch geschickt behandelte Instrumentalsätze die lebhafte Deklamation, das Ganze ist ausdrucksvoll und lebendig. Später trägt Judith die lange Erzählung von ihrem Abenteuer mit Holofernes (11) in einem begleiteten Recitativ vor. Die Saiteninstrumente halten die begleitenden Accorde meistens in ziemlich hoher Lage, wogegen die Altstimme der Judith scharf absticht, nur selten tritt eine bewegte Figur ein. Zu einer ausgeführten Charakteristik kommt es aber auch in bedeutenden Momenten nicht; so wird das Gebet, mit welchem Judith im entscheidenden Augenblick zu Gott fleht, weder durch ariosen Gesang noch durch veränderte Begleitung

[15] André giebt handschriftlich an, zufolge einem mir unbekannt gebliebenen Textbuch sei dies Oratorium in den Fasten 1786 — nicht in Wien, wie Sonnleithner mir mitgetheilt — aufgeführt und Mozart scheine noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro komponirt zu haben, die er in Berlin vermuthete, wo sie nicht aufgefunden sind (Nohl, Musikerbriefe S 335. 337).

hervorgehoben. Man sieht, daß auch in der Kirche die Arien die Hauptsache waren.

Die Solopartien sind durch alle vier Singstimmen vertreten, denn Amital, Cabri und Carmi sind Sopran, Judith Alt, Ozia Tenor und Achior Baß; nirgend sind sie zu einem Ensemble vereinigt, nicht einmal ein Duett kommt vor.

Judith hat außer einem Solo mit Chor drei Arien zu singen. Die erste (5), ohne eine eigentliche Bravourarie zu sein, ist einer solchen soviel als möglich genähert. Ziemlich lebhafte Bewegung ist mit einer gewissen Anmuth gepaart, um dem Text eine dankbar gefällige Arie abzugewinnen. Die Passagen sind nicht vorherrschend noch ausgedehnt, was durch die Individualität des Sängers bedingt sein mochte, denn auch die zweite Arie (7), kräftig und würdig im Charakter einer heroischen Opernarie, ist ohne Passagen; sie fängt mit dem beliebten lang ausgehaltenen Ton an. Der Hauptsatz der letzten Arie (11), ein langes Adagio mit sorgfältig ausgeführter Begleitung entspricht durch einfachen Gesang und ernste Haltung recht wohl der Stimmung Judiths, aber warm empfundene schöne Melodie läßt er vermissen. Die ganze Partie ist keine Bravourpartie im engeren Sinne; die tiefen Töne der Altstimme sind nur gelegentlich benutzt.

Daß solche Beschränkung nicht in der Auffassung des Oratorienstils beruhte, sieht man aus den Partien der Amital und des Ozia. Die zweite Arie der Amital (10) wie die erste des Ozia (1) sind recht eigentliche seriose Bravourarien mit Passagen, lang ausgehaltenen Tönen, reicher figurirter Begleitung, und in ihrem ganzen Zuschnitt aufs Gefallen eingerichtet. Die letzte Arie der Amital (13) ist dem Text angemessen ernst und feierlich gehalten, ohne doch den Virtuosen ganz im Stich zu lassen; die zweite Arie des Ozia (9) ist weich und anmuthig, sie erinnert wohl am ehesten an späteren Mozartschen Stil.

Minder bevorzugt, und nicht eigentlich bravourmäßig ist die Baßpartie des Achior. Die erste Arie (6) macht einen mehr lärmenden als rauschenden Eindruck, den die Begleitung verstärkt. Diese polternde Behandlung der Baßstimme war damals häufig und eben deshalb schloß man sie von der opera seria aus[16].

[16] Mattheson, Critica Musica I S. 110 f.: „Daß die tiefen Singbässe einer Harmonie viele Majestät, viele Harmonie und force geben, ist unstreitig;

Hier, wo die entsetzliche Erscheinung des Holofernes geschildert wird, stimmt sie allenfalls mit dem Gegenstand überein. Die zweite Arie des bekehrten Achior (12) ist sehr einfach, aber ohne Bedeutung; die Begleitung theilweise leicht imitatorisch.

Die beiden Arien des Cabri (2) und Carmi (14) sind in der Weise der Second-Partien im ganzen einfach, nicht ohne Ausdruck, ohne eigenthümlich zu sein.

Die hergebrachte Form der Arien ist fast durchgehends festgehalten. Der zweite Satz, nicht immer durch Takt und Tempo, aber sonst bestimmt unterschieden, ist gewöhnlich kurz und oberflächlich behandelt; meistens wird nur der letzte Theil des ersten Satzes wiederholt. Dieser ist breit angelegt, mit langen Ritornellen; die Kadenz, welche nie fehlt, wird in gewohnter Weise herbeigeführt. Die Begleitung unterscheidet sich nicht von der Oper, doch ist sie mit mehr Sorgfalt ausgeführt. Eigenthümliche Begleitungsfiguren in der zweiten Geige, zuweilen auch in der Bratsche, werden festgehalten, hie und da finden sich imitatorische Ansätze, auch die Blasinstrumente treten gelegentlich selbständig hervor. Was der Art versucht ist, zeigt sicheres Geschick, aber es steht noch einzeln da und hat dem Orchester kein durchgreifend selbständiges Gepräge gegeben.

Auch die Chöre, obwohl sie mehr Platz einnehmen, schließen sich an die Opernchöre an. Der Schlußchor des ersten Theils (8) ist eine etwa für ein Recitativ passende Betrachtung, der Komponist hat daraus durch die Begleitung, welche zwei markirte Motive abwechselnd festhält, einen festgeschlossenen Chor gemacht. Die Bearbeitung ist nicht kontrapunktisch, sondern harmonisch, und die einfache aber reiche Modulation verleiht diesem Satz Bedeutung. Die Singstimmen geben die Harmonie in vollen Accorden an und nur insofern die Deklamation es fordert, erscheint in Melodie und Rhythmus eine mäßige Bewegung. Da aber die Lage der Singstimmen für den Klang günstig, da die Modulation interessant ist, die begleitenden Figuren charakteristisch ins Ohr fallen und im ganzen ein würdiger Ernst kräftig ausgedrückt wird, so ist dieser Chor von entschiedener Wirkung und in seiner Gattung vortrefflich.

Die beiden anderen Chöre sind mit Solo verbundene Gebete.

ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr sehr oft was rudes und entsetzliches dabei vermacht sey, will dem Zuhörer überlassen".

Der erste Satz (4) ist sehr einfach. Ozia singt mit einer liedartigen, schön geführten Cantilene voll innigen Gefühls, welche die Geigen pizzicato harfenartig begleiten, vor, der Chor schließt mit einer kurzen Wiederholung der beiden letzten Zeilen ab. Der zweite Vers hält bei veränderter Komposition denselben Charakter fest; hierauf wird der erste wiederholt und mit einer wirksamen Steigerung zum völligen Schluß geführt. Das sehr wohlklingende Musikstück ist in der Form abgerundet und von rührendem Ausdruck.

Größer angelegt ist der letzte Chor. Dem Dankgebet des Chors antwortet Judith in zwei Strophen, welche den Sieg über den übermächtigen Feind näher schildern, dann fällt der Chor wieder ein; beides wiederholt sich dreimal, so daß der Chor den Wechselgesang beschließt, auf welchen dann noch eine allgemeine moralische Betrachtung als Schlußchor folgt. Für den Refrain des Chors hat Mozart nun eine uralte kirchliche Melodie gewählt



Es ist der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentones (tonus peregrinus) zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, derselbe Kantusfirmus, welcher im Requiem zu den Worten Te decet hymnus angewendet worden ist. Hier ist die Melodie vierstimmig gesetzt; die theilweise veränderte Harmonie ist würdig und kräftig, und bei aller Einfachheit interessant; die Singstimmen sind gut geführt und durch freiere Bewegung belebt. Dazu kommt eine von den Geigen ausgeführte Figur, zuerst in laufenden Sechzehnteln, dann in Triolen, das drittemal rhythmisch verschieden charakterisirt. Alles ist leicht und sicher ausgeführt und von guter und ernster Wirkung. Bei der vierten Wiederholung hat Mozart den im zweiten Theil etwas abgeänderten Kantusfirmus der Tenorstimme zugetheilt



Von hier geht er in den Schlußchor über. Die Solopartie der Judith, frei gehalten, von einfach würdigem und ernstem Charakter, ist einem durchkomponirten Liede zu vergleichen; indessen tritt das melodiöse Element etwas vor dem deklamatorischen zurück. Obgleich sie vor dem schweren Gewicht des Chors zurückweicht, so ist doch hier der Charakter der Judith am bedeutsamsten aus-

gedrückt. Überhaupt zeigt Mozart am meisten Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Ernst, wo er sich freiere Bewegung gestattet.

Der Schlußchor ist lebhaft und glänzend, allein es ist Maß gehalten und der Charakter desselben ist nicht ohne Kraft und Würde.

Daß diese Auffassung des Oratoriums nicht aus Mozarts Eigenthümlichkeit hervorgegangen, sondern die allgemein übliche gewesen, erhellt bei einer Vergleichung mit gleichzeitigen Oratorien z. B. von Hasse, welche unbestritten zu seinen vorzüglichsten Werken zählen. Wollte man sich nach den Lobsprüchen, welche Hiller dem Oratorium Sant' Elena al Calvario ertheilt[17], eine den heutigen Begriffen von geistlicher Musik entsprechende Vorstellung bilden, so würde man sich sehr getäuscht finden. Auch hier, wie in den übrigen Hasse'schen Oratorien, ist die Kunst des Sängers das maßgebende Element und der Ausdruck der Empfindung mit dem der Oper wesentlich übereinstimmend. Die Unterschiede von Mozarts Oratorium sind unwesentliche und in der veränderten Geschmacksrichtung theils der Zeit, theils des Komponisten begründet. So bestehen z. B. Hasse's Ouverturen nach französischer Art aus einem langsamen Satz und einem fugirten oder imitirten Allegro, in seinen Chören tritt das Imitatorische mehr hervor, besonders in S. Elena, weniger schon im Giuseppe riconosciuto. Nicht selten bedient sich Hasse einer musikalischen Malerei, wozu Metastasio namentlich durch die Gleichnisse von Wind und Meer Veranlassung giebt, während Mozart dieselbe von jeher äußerst sparsam angewandt hat.

Mit großer Bewunderung spricht Hiller von dem Pilgerchor, zu welchem Hasse den Choral O Lamm Gottes unschuldig so verwendet hat, daß „dessen ganzer Schmuck beinahe nur in der Abwechslung der Stimmen und der verschiedenen Instrumente besteht, die den Gesang unter sich theilen; Baß und Violinen gehen indeß in Bewegung immer unisono fort und beleben den Gesang; eine Simplizität die mehr werth ist als zehn Fugen, und die mehr Einsicht in das wahre Schöne des Gesangs verräth als der künstlichste Kontrapunkt“. Es scheint fast, daß Hiller auf J. S. Bach habe hindeuten wollen, und erinnert man sich an dessen erstaunliche Schöpfungen, z. B. gleich an den ersten Chor

17 Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 326 ff. 343 ff. 353 ff.

der Matthäus-Passion, so ist der Gegensatz verschiedener künstlerischer Richtungen und Persönlichkeiten kaum schlagender als durch ihn und Hasse zu bezeichnen. Jener Chor ist von sanfter angenehmer Wirkung, Hasse hat mit Geschmack den Choral dem italiänischen Stil seines Oratoriums homogen zu machen gewußt, dadurch aber auch die eigentliche Bedeutung und Wirkung des Chorals gebrochen. Die Art, wie Mozart die katholische Kirchenmelodie unverändert eingeführt hat, ist in jeder Hinsicht bedeutender und großartiger. Und Hasse wurde zu Mozarts Zeit als ein Zeuge der guten alten Zeit gepriesen, die in dieser Hinsicht nicht sehr verschieden dachte.

10.

Die Opera buffa.

Die opera buffa hat sich allmählich von der opera seria abgelöst, an der sich anfangs komische Personen in theilweise burlesken Scenen betheiligten. Noch in Scarlatti's 1718 aufgeführtem Telemacco, der übrigens ganz regelmäßig zugeschnitten ist, treten Tersite und Silvina in eigenen Scenen mit derben Lazzi auf[1]. Als dies mit der Würde und Reinheit der opera seria nicht mehr vereinbar schien, trennte man die komischen Scenen ab, was sich meistens ohne große Schwierigkeit bewerkstelligen ließ, und gab sie als selbständige Zugabe zwischen den Akten[2]. Man war längst gewohnt in den Zwischenakten der gesprochenen Dramen, Tragödien wie Komödien, musikalische Vorträge zu hören, welche mit dem Stücke selbst in keiner Verbindung standen und

[1] Opitz' Dafne (1627) ist wie Rinuccini's Original einfach nach antiker Weise gehalten; eine zweite Bearbeitung, mit Musik von Gius. Peranda und G. A. Bontempi 1672 und 1678 aufgeführt (Fürstenau, Zur Gesch. d. Mus. in Dresden I S. 234. 251. 254), ist erweitert, namentlich durch komische Scenen Jakels des Sackpfeifers, Käthe der Bauernmagd und ihres Vaters Chremes, von großer Derbheit. Ebenso verfuhr man in Hamburg (Lindner, Die erste deutsche Oper S. 52 ff.).

[2] In der Sammlung des Königs von Sachsen sind zwei starke Bände, in denen die komischen Scenen aus 19 Opern von Al. Scarlatti, Gasparini, Giov. Buononcini, Luigi Manci, Gius. Aldovrandini, Severo de Luca zusammengeschrieben sind. Darunter befindet sich auch Buononcini's Trionfo di Camillo, dessen vollständige Partitur ebenfalls vorliegt.

intermedi, intermezzi genannt wurden, und wie die komischen Scenen, so verdrängte man auch die Ballets aus der Oper, die ebenfalls in den Zwischenakten selbständig auftraten. An die Stelle der aus der ursprünglichen Verbindung gelösten einzelnen Scenen, die nun auch unter sich keinen Zusammenhang mehr hatten, setzte man, da das Publikum Geschmack daran fand in den Pausen komische Scenen zu sehen, selbständige kleine komische Stücke, die man Intermezzo nannte. Es traten regelmäßig nur zwei Personen, eine Frau und ein Mann, darin auf, eine eigentliche Handlung ward, auch wenn dieselben Personen in den Intermezzi desselben Stückes auftraten, nicht fortgesponnen, jedes war eine für sich bestehende komische Situation. Der Dialog bestand in einem Seccorecitativ, einzelne Arien und Duetts durften der Hauptoper keinen Eintrag thun. In den Intermezzi, welche Metastasio selbst für seine Didone abbandonata 1724 verfaßte, sucht Nibbio, Dichter, Komponist, Sänger und Impresario, der auf den kanarischen Inseln ein Theater errichten will, die Primadonna Dorina zu engagiren; nach vielen Zierereien singt sie ihm eine Arie vor, worauf er mit Arien seiner Poesie und Komposition kommt, bis sie ihn mit guter Manier hinauskomplimentirt. Im zweiten Intermezzo tragirt Dorina, die eben ihre Theatertoilette beendigt hat, Nibbio eine pathetische Scene als Cleopatra vor, worauf er mit einer seiner Arien antwortet, endlich schließt er einen abenteuerlichen Kontrakt mit ihr ab, wobei ein zartes Verhältnis in Aussicht gestellt wird. Eine Hauptwirkung beruht auf dem Karikiren und Verspotten der opera seria, und in dem Preisgeben der persönlichen Verhältnisse der Theaterhelden; Elemente, welche in der komischen Oper immer eine große Rolle gespielt haben. Das Intermezzo giebt gewissermaßen die Kehrseite der opera seria, nicht um die ideale Wirkung durch sarkastische Kritik aufzuheben, sondern durch den komischen Kontrast zu heben. Auch die selbständige opera buffa hat von der parodischen Beziehung auf die opera seria stets Vieles beibehalten.

Das Muster eines solchen Intermezzo für zwei Personen wurde Pergoleses Serva padrona, welche zuerst in Neapel 1730 aufgeführt, nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich[3] und

[3] Grimm, Corresp. litt. I p. 203 f.

Deutschland[4] ungewöhnliches Glück machte, und die Gattung zu Ehren brachte. Es wurde nun eine Intrigue eingeführt, eine zusammenhängende Handlung hergestellt, auch wohl die Zahl der Personen auf drei, dann auf vier erhöhet[5]. Mit der zunehmenden Ausbildung des Intermezzo empfand man auch den Uebelstand zwei selbständige Dramen in einander zu verschränken immer stärker, bis man das Intermezzo als opera buffa ganz von der opera seria emancipirte[6]. Gleichen Rang mit derselben hat sie aber nie erlangt. Sie erhielt ihre selbständige Ausbildung auf den kleinen Neben- und Volkstheatern (teatrini) — hauptsächlich in Neapel durch Logroscino und Piccinni sowie in Venedig durch Galuppi — und fand erst spät den Zugang zu den großen Theatern. Dort durfte sie sich nur ausnahmsweise während der eigentlichen stagione neben der opera seria zeigen, wiewohl auf den deutschen Hoftheatern nicht selten auch im Karneval eine opera seria und eine buffa zur Abwechslung aufgeführt wurden. In Italien ließ man sich nur im Sommer und in den Zeiten, wo keine großen Opern gegeben wurden, komische Opern gefallen. Sie galten auch nicht als Exhibitionen vollendeter Gesangskunst, man machte an die Virtuosität der Sänger, welche, abgesehen von dem komischen Talent in Vortrag und Aktion, denen der opera seria eingestandnermaßen untergeordnet waren, geringere Ansprüche. Diese äußerliche Unterordnung gewährte aber für die Ausbildung der opera buffa unschätzbare Vortheile.

Sie überkam eine feste Grundlage musikalischer Gestaltung — Recitativ, Arie, Ensemble — ohne sich zum Gesetz gewordenen Beschränkungen und erstarrten Formen unterwerfen zu müssen. Die Baßstimme, welche man vorzugsweise für das Komische geeignet fand und schon in der alten Oper dafür verwandt hatte, fiel dem Intermezzo zu und hier bildete man, schon des Kontrastes wegen, mit Vorliebe den Baßbuffo als Hauptträger der komischen Effekte aus. Von ihm wurde außer einem ausreichenden Organ vorzugsweise Volubilität der Zunge und komische Mimik

[4] Goethe, Werke XIX S. 421.

[5] Goethes Scherz, List und Rache ist ein solches erweitertes Intermezzo (Werke XIX S. 421).

[6] Rousseau, Dict. de mus. *Intermède*. Vgl. Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 145 f.

und Aktion verlangt. Dagegen verzichtete die opera buffa in der Regel auf die theuer bezahlten Kastraten; die Unnatur der konventionellen Idealität der opera seria wurde unerträglich bei Darstellungen des gewöhnlichen Lebens. Dadurch waren auch die Stimmen in ihr natürliches Verhältnis gebracht, der Liebhaber wurde dem Tenor zugewiesen, und die musikalische Darstellung hatte, namentlich für die Ensemblesätze, reichere Abwechslung und naturgemäße Gruppirung der Stimmen gewonnen.

Der Unterschied der Primarier und Secondarier wurde so wenig festgehalten als die Beschränkung auf eine kleine Zahl von Sängern und Sängerinnen; die bewegtere, verwickeltere Handlung verlangte mehr Darsteller, wiewohl man nicht leicht über sieben hinausging[7]. Gewöhnlich waren in einer Oper drei Frauenrollen; eine entschieden komische fiel häufig der verschmitzten, schnippischen Zofe zu, einer stehenden Figur der opera buffa, neben welcher natürlich auch andere komische Frauenrollen, keifende Alte, naive Landmädchen u. dgl. m. vorkamen. Die beiden anderen waren meistens Liebhaberinnen, in mannigfach verschiedener Charakteristik einander gegenübergestellt. Der Tenor ist gewöhnlich der gefühlvolle, häufig unglückliche Liebhaber, daher hier am meisten der Sänger hervortritt. Allerdings wurde auch dem Tenor, besonders wenn zwei Tenore auftraten, eine komische Rolle gegeben; doch ist der Buffotenor nicht so scharf ausgeprägt worden als der Baßbuffo. Entschieden komisch sind die Baßpartien, der polternde Alte, der verschmitzte oder dumme Diener fehlen selten; wo ein Bassist als Liebhaber auftritt, hat dieser einen komischen oder doch jovialen Charakter.

Bei aller Freiheit bildeten sich doch gewisse typische Züge aus, die man in der verschiedenen Maskirung und Gruppirung immer wiederfindet. Die opera buffa hat zwar die nach Charakter, Dialekt und Kostüm ausgeprägten Charaktermasken der italiänischen Volkskomödie nicht aufgenommen, allein die Analogie ihrer Gestalten mit denselben bleibt unverkennbar. Auch das hat die opera buffa vom Volkstheater, auf dem sie herangewachsen ist, mitgebracht, daß ihre komische Rollen Karikaturen sind, deren drastische Wirkung auf treffenden aber übertriebenen Einzelheiten

[7] Auch in der Eintheilung war die opera buffa nicht gebunden; man behielt die ursprünglichen zwei Akte der Intermezzi bei, oder theilte auch die Oper in drei oder vier Akte.

beruht. Dem entspricht daher auch der musikalische Ausdruck[8], und ohne Zweifel hat der Mangel an individueller Charakteristik im Gesang der opera seria das Hinüberschlagen ins entgegengesetzte Extrem in der opera buffa begünstigt. Da man aber nicht wohl allein mit Karikaturen operiren konnte, so wandte man auch den mezzo carattere an. Hier trat nun der Gesang schon mehr hervor, wie denn überhaupt gesorgt wurde, daß das musikalische Element gebührend vertreten war.

Die Intermezzi verlangten eine leicht angelegte und lose verknüpfte Handlung; auch die volksmäßige Posse sieht nicht sowohl auf ein gründlich motivirtes, zusammenhängendes Ganze als auf wirksame Situationen, in denen die beliebten Figuren ihr Wesen treiben. Werden diese in hinreichender Abwechslung, lebendig und drastisch geboten, so vergißt das Publikum leicht, wie schwach der Faden ist, der sie zusammenhält. So bieten die meisten komischen Operntexte der Italiäner eine Reihe von grotesk-komischen Scenen, getragen durch karikaturenhafte Figuren, ohne zusammenhängenden Plan, ohne wirklich spannende Intrigue, ohne durchgeführte Charakterzeichnung. Da auch die opera buffa immer für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben wurde, so machte der Dichter, der sich in Hinsicht auf die Personen wie die wirksamen Situationen beschränkt sah, sich seine Arbeit um so lieber leicht, da geschickte Benutzung der gegebenen, ihm wohlbekannten Bedingungen den äußeren Erfolg sicher stellten[9]. Weil die opera buffa gering geachtet wurde, haben sich selten bedeutende Dichter mit ihr abgegeben; auch Goldoni's Texte sind nach seinem eigenen

[8] Mattei (riforma del teatro vor Metastasio opp. III p. XIX f.): Le commedie (per musica) presso di noi son piene di caratteri caricati, e la lingua specialmente Napoletana non è altro che un ammasso di espressioni caricate; non ci è aria, in cui non si esprime o il cane, o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, e altre cose simili: quì troverete un ubbriaca, là un matto; quì un che parla e sconnetta, là un che balbutisce ec. Quelle cose son facilissime ad esprimersi in musica (se ben gl'ignoranti le ammirano e restano attoniti) in quella maniera stessa, ch' è facile a un pittore esprimere un volto caricato: poichè comunque riesca il ritratto, basta, che vi si vegga quel lungo naso, o quel occhio losco del principale: ognuno lo conosce, ognuno giura ch' è desso.

[9] Das Rezept zu einer Opera buffa bei Arteaga (rivol. c. 15 III p. 140 ff. Th. II S. 410 ff.) kann man in der Mehrzahl komischer Operntexte wiedererkennen.

Geständnis[10] nicht bedeutend. Goethe[11] hat die komischen Operntexte der Italiäner in Schutz genommen. Er wurde, da er in Rom mit dem Komponisten Kayser die Oper studirte, gewahr, „daß dabei hundert Dinge zu beachten seien, welchen der Italiäner den Sinn des Gedichtes aufopfere, z. B. alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte habe u. s. w."[12]; er sah ein, daß der Dichter durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegenarbeiten, daß „das Zeug, worauf gestickt werden sollte, weite Fäden haben und zu einer komischen Oper absolut wie Marli gewoben sein müsse"[13]. Von seinen eigenen Erfahrungen aus urtheilte er billig über Operntexte und sah mit Recht dem Operntext eine gewisse Einfachheit, die ohne Musik dünn und dürftig erscheinen würde, die Voraussetzung eines phantastischen Hingebens ähnlich wie an ein Mährchen nach. Allein die Mehrzahl der komischen Operntexte ist geradezu zusammenhangslos und absurd, ohne Feinheit und Heiterkeit, ganz allein auf die Wirkung possenhafter Übertreibung berechnet, und das allgemeine Urtheil war gerechtfertigt, daß die Texte der komischen Opern so abscheulich seien, wie die Musik entzückend[14].

Denn mit ungleich mehr Geschick und Glück wurden die musikalischen Formen der opera seria von genialen Komponisten aus- und umgebildet. Beim Recitativ bedurfte es keiner wesentlichen Umgestaltung; die flüssigere Behandlung des Dialogs machte sich von selbst, und das begleitete Recitativ änderte sich nur, insofern komische Situationen auszudrücken waren. Die Arie dagegen diente wesentlich der Gesangskunst und hatte ihre feste Form auf Kosten der dramatischen Bedeutung erhalten; beide Momente kamen für die opera buffa nicht in Betracht. Sie wendet daher diese Form, wenn sie sie nicht parodirt, nur insoweit an, als sie in den Rollen di mezzo carattere Elemente der opera seria in sich aufnimmt. Die Gegenüberstellung bestimmt unterschiedener Motive wurde als ein wesentliches Erforderniß künstlerischer Form festgehalten, allein die Behandlung

[10] Goldoni, Mém. II p. 226 f.
[11] Goethe XIX S. 420 f.
[12] Goethe XIX S. 443 f.
[13] Goethe XIX S. 451. Briefw. m. Zelter II S. 19.
[14] Goldoni, Mém. II p. 305. Arteaga a. a. O.

derselben in bestimmter Weise und Reihenfolge galt nicht mehr als Gesetz. Man faßte die einzelnen Motive knapper, machte sie flüssiger, um sie leichter zu verknüpfen, und gewann dadurch freiere Lebendigkeit der Bewegung und Gliederung. In vielen Arien, die nur ein Tempo haben, erkennt man deutlich die Bestandtheile der alten Arie, aber man stellte und wiederholte die Motive je nach Umständen, gab den Nebenmotiven mehr Bedeutung und Ausdehnung, und erweiterte den Umfang der Mittel mit der Freiheit im Gebrauch derselben. Piccinni soll zuerst die Form des Rondo eingeführt haben, welche dasselbe Hauptmotiv mit frei behandelten Zwischensätzen mehrfach wiederholt. Sie fand großen Beifall und sehr verschiedenartige Ausbildung, und wurde dann auch in die opera seria aufgenommen[15]. Häufig wandte man auch die einfachere Form der Cavatine, ebenfalls in mannigfachen Modifikationen, an und bediente sich wo es passend schien auch liedartiger Gesänge.

Diese Mannigfaltigkeit und Freiheit diente vor allem der dramatischen Charakteristik von Personen und Situationen, die Musik trat mit der Aktion in nähere Verbindung, besonders in Ensemblesätzen. Duetts, Terzetts und Quartetts brachte man überall an, wo sie aus der Situation hervorgingen, und führte diese musikalisch-dramatische Charakteristik auf ihren Höhepunkt in den Finales, die eine zusammenhängende Folge dramatischer Scenen, in welchen die Handlung in lebendigem Fortschritt einer Katastrophe entgegengeführt ist, musikalisch darstellen. Diese Finales, hervorgegangen aus dem wohl verstandenen Streben, die Musik nicht als einen Schmuck dem Drama anzuheften, sondern an der Darstellung des Dramatischen zu betheiligen, sind das Eigenthum der opera buffa. Nic. Logroscino, der als Erfinder der komischen Oper, als Gott des genre bouffon galt[16], soll das erste Finale geschrieben haben, welchem er aber ein Hauptmotiv zu Grunde legte, das er in einem fortlaufenden Satz durchführte. Nic. Piccinni, — dessen buona figliuola 1761 in Rom, dann überall solchen Erfolg hatte, daß sie den Zeitpunkt bezeichnet, wo die opera buffa als Kunstgattung anerkannt wurde — behandelte

[15] Arteaga, rivol. c. 13 II p. 298 f. Th. II S. 263. Manfredini, Difesa d. mus. mod. p. 194 ff. Mattei, Rif. del teatro vor Metastasio opp. III p. XXXVII f.

[16] Laborde, Essai III p. 198.

jede Scene des Finale als einen besonderen Satz und brachte reichere Abwechslung und wirkungsvolle Steigerung zu Stande.

Manche aus äußeren Verhältnissen hervorgegangene Mängel der Texte mußten auch die Musik berühren. Je mehr dieselbe dem charakteristischen Ausdruck der dramatischen Situation nachstrebte, um so mehr mußte sie durch karikirte Charaktere und possenhafte Situationen heruntergezogen werden. Auch bildete sich für die eigentlichen Buffopartien eine Gewohnheit komischer Effekte niedriger Art aus, wie der lange Zeit übliche Spaß, alle möglichen Naturlaute nachzuahmen, das rasche Sprechen und anderes, das allmählich verwischt oder veredelt ist. Hier übte die strenge Schulung der opera seria ihren heilsamen Einfluß und verhinderte, daß nicht der komischen Charakteristik zu Liebe alle Form aufgegeben wurde; wie denn dem heutigen Beobachter jener älteren komischen Opern die Gesetzmäßigkeit ihrer Formen auffallender erscheint, als die Freiheit in der Handhabung derselben. Auch den obersten Grundsatz überkam die komische Oper von der opera seria, daß das Wesen der Oper in der Musik und vor allem im Gesange beruhe, von deren naturgemäßer Gestaltung ihre Wirkung ausgehen müsse.

Die Mehrzahl der dramatischen Komponisten hat sich auch in der opera buffa versucht: außer Nic. Logroscino (17.. bis 1763), Balt. Galuppi (1703—1785), Nic. Piccinni (1728—1800) sind besonders zu nennen Pietro Guglielmi (1727—1804), Pasq. Anfossi (1736—1797), Giov. Paisiello (1741—1816), Domen. Cimarosa (1754—1801), Männer von hervorragendem Talent und tüchtiger musikalischer Schulung. Vergegenwärtigt man sich dazu den angeborenen Sinn der Italiäner für formale Schönheit, so wird es begreiflich, daß die opera buffa trotz mancher Auswüchse doch zu einem musikalischen Kunstwerk erblühte, das durch geniale Erfindung, geistreiche und geschmackvolle Ausführung die ältere Schwester übertraf, und sie auch in der Neigung des Publikums weit überflügelte[17].

Die freiere Ausbildung kam auch der Instrumentalpartie zu Gute, der ein selbständiger Antheil an der Charakteristik gewährt wurde. Manche Situationen machten es sogar wünschenswerth, das Orchester in den Vordergrund zu stellen, z. B. bei dem häufig vorkommenden parlando, wo den Instrumenten mit dem Aus-

[17] Arteaga a. a. O. c. 15 III ff. Th. II S. 409 ff.

druck der Grundstimmung das eigentliche musikalische Gewebe zufiel. Wenn schon Piccinni beschuldigt wird, daß er die Instrumente übermäßig beschäftigt, so erscheint heutzutage eine solche überladene Partitur freilich unbeschreiblich dürftig [18]. Indessen wurde auf diesem Wege das Orchester allmählich zu einer Selbständigkeit entwickelt, welche es fähig machte, der raschen Beweglichkeit der handelnden Personen zu folgen und zugleich die feste Grundlage eines künstlerischen Organismus zu bilden.

Auch die Ouverture in drei Sätzen blieb nicht die einzig gestattete, daneben schrieb man auch zweitheilige Symphonien, und häufig diente ein etwas weiter ausgeführter Allegrosatz als Instrumentaleinleitung.

Mit der finta giardiniera hatte Anfossi 1774 in Rom das größte Glück gemacht, während Piccinni's Oper ausgepfiffen wurde. Trotz des elenden Textes wurde sie 1775 in Wien [19], 1778 in Paris [20] aufgeführt, und in München gab man das Libretto Mozart für den Karneval 1775 zu komponiren.

Das Personenverzeichniß lautet:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina. (Tenor.)

La Marchesa *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera. (Sopran.)

Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda. (Tenor.)

Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore. (Sopran.)

Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonata. (Sopran.)

Serpetta, Cameriera del Podestà innamorata del medesimo. (Sopran.)

Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposto. (Baß.)

Die Marchesa Violante Onesti ist von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eifersucht verwundet worden, und da er sie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht sie sich mit einem treuen Diener Roberto auf ihn zu suchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchise, Podesta von Lagonero, in Dienste, sie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podesta verliebt sich in die schöne Gärtnerin und vernachlässigt die

18 Burney, Reise I S. 229.

19 Ein Wiener Textbuch hat mir Sonnleithner mitgetheilt. [Ein Exemplar desselben, für Wiener Aufführungen bestimmt, besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde.]

20 Castil-Blaze, l'opéra ital. p. 242.

Zofe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunst sich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge sind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchise hält sich als Gast Ramiro auf, früher ein begünstigter Liebhaber Arminda's, einer Nichte von Don Anchise, welche ihn aber verabschiedet hat um sich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper sind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten zu schmücken; die verschiedenen Gefühle der Einzelnen sprechen sich dabei aus. Ramiro gesteht dem Podesta, daß eine unglückliche Liebe ihn quäle, und verläßt ihn; dieser heißt Nardo und Serpetta sich entfernen um Sandrina eine Liebeserklärung zu machen, welcher sie auszuweichen sucht, indeß Serpetta sie immer von neuem stört; dies giebt zu einer komischen Arie des Podesta Veranlassung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, sie wolle, um den Bewerbungen des Podesta zu entgehen, diesen Ort verlassen und beklagt sich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazu kommt beklagt sich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. — Arminda, die so eben angelangt ist, läßt den Podesta und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, sie als Braut begrüßt und sich wie ein affektirter eitler Geck beträgt, indem er dem Podesta eine närrische Rede hält von seinem Adel, seinem Reichthum, seiner Schönheit, seinen Eroberungen und seiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und Nardo sich gezankt, sehen wir Sandrina im Garten beschäftigt. Arminda erzählt ihr, daß sie den Conte Belfiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belfiore zu Hülfe und überläßt ihm die bewußtlose Sandrina um ihr Riechfläschchen zu holen; als sie zurückkommt, tritt gerade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äußerste Bestürzung, über welche der herbeikommende Podesta vergebens Aufschluß verlangt, indem alle abgehen und ihn allein lassen. Ehe er sich von seiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta, um ihn eifersüchtig zu machen, daß sie Belfiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung gesehen habe und er zieht sich zurück um sie zu beobachten. Belfiore sucht Sandrina das Geständnis zu entlocken, daß sie Violante sei; anfangs läugnet sie es, dann vergißt sie sich und macht ihm wegen seiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füßen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, alle stürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung schließt der Akt.

Der zweite Akt beginnt damit, daß Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und diese Belfiore wegen der seinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belfiore noch liebt, wird von ihm im Garten überrascht, vergißt sich wieder und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, daß sie ihm ihre Liebe

wieder schenken möge, besinnt sie sich und erklärt ihm, sie habe Violante gekannt und ihm nur deren Gefühle geäußert. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entschuldigungen und will ihr die Hand küssen, erfaßt aber die des Podesta, der lauschend herangeschlichen ist, und geht bestürzt ab. Dieser macht nun Sandrina erst Vorwürfe, darauf eine förmliche Liebeserklärung, der sie mit Mühe auszuweichen sucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belfiore als Mörder der Marchesa Onesti angezeigt wird, und fordert den Podesta als obrigkeitliche Person auf Untersuchung anzustellen; zum großen Verdruß Armindas erklärt dieser die Hochzeit für aufgeschoben, Ramiro schöpft für sich neue Hoffnung. Der Podesta nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüsterungen Armindas und Serpettas sich in seinen Aussagen verwirrt und den äußersten Verdacht auf sich zieht; da erscheint Sandrina und erklärt, sie sei die Marchesa Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden sei: man glaubt ihr nicht und verhöhnt sie. Als sie aber mit Belfiore allein ist und dieser entzückt ihr von neuem seine Liebe erklären will, sagt sie ihm, sie sei nicht Violante, sondern habe sich um ihn zu retten im Vertrauen auf ihre Ähnlichkeit mit Violante für sie ausgegeben. Ganz verwirrt und bestürzt veliert er die Besinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu sich. Dem Podesta und Ramiro berichtet darauf Serpetta, daß Sandrina entflohen sei, verräth aber, als jene fortgeeilt sind um sie aufzusuchen, vor dem lauschenden Nardo, daß Arminda sie an einen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen lassen, um zu verhindern, daß sie ihre Hochzeit mit Belfiore störe. — Hier sehen wir dann Sandrina, im Finstern allein gelassen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen dann Belfiore, von Nardo geführt, und der Podesta um Sandrina zu suchen, Arminda und Serpetta um sich zu überzeugen, daß sie dort hingebracht ist; im Dunkeln geräth der Podesta an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo der sich ihr nähert mit Freuden erkennt, — da kommt Ramiro, der alles aufbietet Belfiore die Hand Arminda's zu entreißen, mit Fackeln. Als die Gesellschaft sich erkennt, ist anfangs große Verlegenheit, dann bricht alles in Schelten und Vorwürfe aus; Sandrina ist darüber wie Belfiore vom Verstand gekommen, beide bilden sich erst ein Hirten zu sein und singen zwischen dem allgemeinen Lärm verliebte Pastorale, dann glaubt sie Medusa, er Herkules zu sein, zuletzt wollen sie vor Vergnügen tanzen, während die anderen vor Zorn und Erstaunen außer sich sind.

Im dritten Akt wird Nardo wiederum von Serpetta verspottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnsinn ihn zum Gegenstand leidenschaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch List entflieht. Der Podesta hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweist, von Arminda, welche mit

Belfiore vermählt sein will, und von Ramiro, der Arminda's Hand verlangt, worauf diese ihm von neuem erklärt, daß sie ihn verabscheue. — Im Garten sind Belfiore und Sandrina eingeschlafen und erwachen unter den Tönen einer Musik von ihrem Wahnsinn geheilt; sie erkennen sich und nach einigem Widerstreben giebt sie seinen erneuten Liebesanträgen Gehör. Auf diese Nachricht entschließen sich Arminda dem Ramiro und Serpetta dem Nardo ihr Hand zu reichen und nur der Podesta allein bleibt zurück.

Es kostet Mühe diesen ungeschickt an einander gereihten, selten eigentlich komischen Situationen, aus denen keine zusammenhängende Handlung zu Stande kommt, auch nur zu folgen; ein Komponist mußte Viel leisten, um einen solchen Text über Wasser zu halten.

Von Mozarts Originalpartitur (196 K., S. V. 9 mit Waldersee's R. B.) sind nur noch der zweite und dritte Akt in zwei Bänden von zusammen 344 Seiten vorhanden; der erste ist verloren, eine Abschrift der italiänischen Partitur nicht bekannt, daher sind die Recitative des ersten Aktes nicht mehr vorhanden.[21]

Die Oper ist nämlich später deutsch bearbeitet worden; der deutsche Text ist in der Originalpartitur von L. Mozart untergelegt, der auch hie und da der Deklamation wegen kleine Veränderungen in den Noten vorgenommen hat. Davon sind manche Kürzungen sowohl in den Recitativen als in einigen Arien (13. 17. 19. 25) zu unterscheiden, welche bei der ersten Aufführung in München gemacht und durch derbe Röthelstriche und Verklebungen bezeichnet sind, für welche auch der Dialog einer Scene in abgekürzter Form von Mozart neu komponirt ist. In die deutsche Bearbeitung sind die abgekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (20), welcher mit Röthel „bleibt aus“ beigeschrieben war, ist dort nicht weggelassen. Daß Wolfgang dieser Bearbeitung aber nicht fremd geblieben war, erkennt man daraus, daß auf besondern Blättern zwei begleitete Recitative, welche in der deutschen Oper beibehalten wurden, von seiner Hand umgeschrieben beiliegen. An die Stelle des Seccorecitativs trat gesprochener Dialog,

[21] [Einer Abschrift des ersten Aktes mit deutschem Texte in der Münchener Bibliothek scheint das Autograph als Vorlage gedient zu haben, vgl. den Rev. Ber. In der neuen Ausgabe konnte der erste Akt nur mit deutschem Texte versehen werden.]

die deutschen Stichwörter sind von einer dritten Hand eingetragen. In Reichardts Theaterkalender ist seit 1781 unter Mozarts Werken die Operette „Das verstellte Gärtner-Mädchen" aufgeführt und unter diesem Titel wurde sie 1789 in Frankfurt aufgeführt. Wahrscheinlich hat Mozart die Bearbeitung nach seiner Rückkehr aus Paris in Salzburg vorgenommen, wo er sich mit mancherlei Arbeiten für die deutsche Oper beschäftigte. Die Übersetzung kann man Schachtner zutrauen. Die Partitur ist in Abschriften erhalten und unter dem Titel: „Die Gärtnerin aus Liebe" wurde bei André eine Auswahl der Arien, später in Mannheim bei Heckel ein vollständiger Klavierauszug gedruckt[22].

Unverkennbar nimmt diese Oper in der Sicherheit der formalen Behandlung, durch Originalität und Kraft der Erfindung, durch lebendige Charakteristik einen unvergleichlich höheren Rang als die bisher betrachteten ein.

Von den sieben mit sicherer Hand in festen Umrissen gezeichneten Personen sind nicht alle komische Charaktere.

Die Partie des Ramiro ist offenbar für einen Kastraten geschrieben, wahrscheinlich den ausgezeichneten Sopranisten Tomm. Consoli (geb. 1753), der 1744 in die Münchner Kapelle eintrat und für die nächste Festaufführung nach Salzburg berufen wurde. Wie schon dies auf die opera seria hinweist, hat sie einen durchaus ernsten Charakter: es ist der gefühlvolle, unglückliche Liebhaber, der nur dadurch komisch wird, daß er gegenüber der schlechten Behandlung durch Arminda, seiner Neigung treu, immer von neuem zürnt und hofft. Ruhig gehalten ist seine erste Arie (2), in welcher er die Betrachtung anstellt, daß ein von einer unglücklichen Liebe kaum Geheilter sich vor neuer Verlockung zurückzieht; er hat die treulose Geliebte noch nicht wiedergesehen, deren Anblick ihn nachher über dem Verlangen sie zu besitzen alles vergessen macht. Die Cavatine (18) giebt das Gefühl der hoffenden treuen Liebe mit wahrer Empfindung einfach schön wieder. Endlich spricht sich der Unwille über die treulose

[22] Dir. Franz Hauser besitzt die Abschrift einer Partitur des ersten Aktes bis zum Anfange des Finales mit deutschem Text, in welcher in der Musik mancherlei Veränderungen vorgenommen sind, namentlich aber die Instrumentation nach Maßgabe des modernen Orchesters verstärkt worden ist. Wer diese Arbeit unternommen hat, ist nicht bekannt.

Geliebte in einer durch lebhaft accentuirte Deklamation und rasch wechselnde frappante Harmonie unruhig bewegten Arie (21) aus. Alle drei Arien geben die folgerichtig gesteigerte Stimmung eines Mannes von Empfindung wieder, in dem aber auch die Leidenschaft nicht verzehrend auflodert; zu dieser individuellen Gestaltung mochte auch die Eigenthümlichkeit des Sängers Veranlassung geben. Daraus erklärt es sich auch, daß die Arien des Ramiro, wie sie durch Passagen am meisten für den Sänger sorgen, der alten Form noch am nächsten stehen. Doch ist in der reicheren und freieren Gliederung des Haupttheils, in dem feinen Gefühl, mit welchem der den Mittelsatz vertretende Abschnitt behandelt und ins Hauptthema zurückgeleitet wird, der Fortschritt unverkennbar.

Dem Ramiro steht Arminda am nächsten. Als ein hochfahrendes, leidenschaftliches Mädchen, das den treuen Liebhaber mißhandelt und einem anderen nachläuft, wird sie eher widerwärtig als komisch. Die musikalische Charakteristik hat der ersten Arie (7), indem sie die Heftigkeit als Hastigkeit auffaßt, einen komischen Anstrich gegeben, welcher die adlige Dame der Soubrette nahe bringt, während der Text sie geradezu gemein darstellt. Die Arie (13), in welcher sie dem Contino mit der Rache für seine Untreue droht, hat einen karikirten Ausdruck des Pathetischen, der die Weise der opera seria parodirt und dadurch komisch wirken konnte. Daß diese Partie von aller Bravour frei geblieben ist, die man nach dem Zuschnitt der Arien erwarten möchte, lag wohl in der Eigenthümlichkeit der Sängerin, ohne Zweifel einer seconda donna.

Eigenthümlich ist die Rolle der Sandrina, für Rosa Manservisi geschrieben, welche als Sängerin und Darstellerin sehr gepriesen wird[23]. Sie ist nicht ursprünglich komisch und wird es auch durch die Situation nicht. Eine unglücklich Liebende, von tiefem und feinem Gefühl, gekränkt und betrogen, wird durch widrige Schicksale zur Verstellung gezwungen; die Verlegenheiten, in welche sie durch ihre Verkleidung geräth, sind nicht lächerlich, sondern peinlich, und nehmen Theilnahme in Anspruch. Man liebte es damals, in die opera buffa Personen und Situationen von sentimentalem Charakter einzuführen, ohne gerade um die

[23] Schubart, Teutsche Chron. 1775 S. 267. Burney, Reise II S. 109. Mozart fand sie 1789 in Dresden wieder, wo sie hochbetagt gestorben ist.

Harmonie der verschiedenartigen Elemente besorgt zu sein[24]. So tritt die Hauptscene der Sandrina am Ende des zweiten Akts vollständig aus dem Bereich der opera buffa heraus. Im öden finstern Wald allein zurückgelassen weiß sie ihrer Noth keinen Rath, ihr Hülferufen, ihre trostlose Verzweiflung spricht sie in einer Arie (21) aus, welche die athemlose Angst eines zarten furchtsamen Mädchens einer unbestimmten Gefahr gegenüber treffend wiedergiebt. Eine charakteristische Violinfigur



deren unruhiger Charakter durch synkopirte Noten der Begleitung und das stark betonte letzte Viertel jeden Taktes hervorgehoben wird, geht durch den ganzen Satz des Allegro agitato in wechselnden Modulationen hindurch; die Singstimme wirft einzelne Ausrufe dazwischen, einigemal drängt eine melodische Phrase die Begleitung für einen Augenblick zurück, bis das Orchester sein unruhiges Treiben wieder beginnt. Die Arie geht unmittelbar über in ein ausdrucksvolles begleitetes Recitativ, in welchem Sandrina ruhiger geworden sich umsieht und ihrer verlassenen Lage sich vergewissert. An dieses schließt sich die Cavatine (22) an:

Ah dal pianto, dal singhiozzo
respirar io posso appena,
non ho voce, non ho lena,
l'alma in sen mancando và

welche den Ausdruck der schon so lange festgehaltenen Gemüthsstimmung aufs Schönste steigert. Während eines rastlos forteilenden Allegro agitato ($^6/_8$) bewegt sich die Singstimme fast immer in abgebrochenen Noten und erhebt sich selten in einem gehaltenen Ton, in einer melodiösen Phrase zu größerer Kraftanstrengung. Das Orchester bleibt in fortgehender Bewegung; anfangs tritt eine zarte Geigenfigur hervor, nachher unterhalten Oboe und Fagott unter sich und mit der Singstimme ein Wechselgespräch. Das Ganze ist ein einziger aus einem Grundgedanken ruhig fortgesponnener Faden lieblicher Melodien und reich wechselnder Harmonie, auf dem Ganzen ruht der Zauber der Schönheit

[24] Arteaga, Riv. del teatro 15 III p. 143. Th. II S. 412 f.

und Anmuth. Wie vorher die aufgeregte Leidenschaft, so findet hier die Resignation ihren Ausdruck; beide sind Äußerungen derselben, nicht großen und starken, sondern zarten und edelsten Natur. Mit richtigem Takt hat Mozart durch Maßhalten im Ausdruck der Leidenschaft den Charakter der Sandrina als Heldin einer komischen Oper gewahrt, und wiederum auch da, wo sie als Gärtnerin erscheint, ihr Würde und feine Anmuth zu geben gewußt. Am unbefangensten spricht Sandrina ihr Wesen aus in der Cavatine (11), in welcher sie, sich selbst überlassen, ihre unglückliche Liebe beklagt:

Geme la tortorella
lungi dalla compagna,
del suo destin si lagna
e par, che in sua favella
vogli destar pietà.
Io son la tortorella u. s. w.

Sonnleithner hat schon auf den artigen Einfall hingewiesen, daß die Singstimme nicht mit dem Anfang des Themas eintritt, sondern hinterher, wie aufgeweckt aus ihrem Nachsinnen:



Ein weiches Gemüth, das tief verwundet weder im Schmerz sich ganz verliert, noch sich ihm zu entreißen vermag, giebt sich mit der zartesten weiblichen Anmuth kund, und diesen Charakter hat die Musik geschaffen. Auch wo sie das Gärtnermädchen spielen muß, thut sie dies mit gefälliger Heiterkeit, ohne zur Soubrette herabzusinken. So ist die Arie (4), in welcher sie vor Ramiro die Frauen gegen die Männer in Schutz nimmt — ein Rondo mit einer lebhaften Coda ($^6/_8$) —, munter und graziös, ohne sich eben sehr auszuzeichnen. Wo sie den schmollenden Podesta durch Schmeicheleien zu begütigen sucht, ohne ihm geradezu zu sagen, daß sie ihn liebe (16), entfaltet sie eine gewisse Koketterie und nähert sich durch das starke Auftragen im Ausdruck ihres Kummers über seine Vorwürfe dem Buffocharakter; doch unterscheidet auch hier die mäßigende Feinheit und Anmuth Sandrina wesentlich von Serpetta.

Beide Seiten, die komische und pathetische, sind gemischt im Contino Belfiore, dessen karikirter Charakter in dem Buffo Rossi einen vortrefflichen Darsteller gefunden zu haben scheint. Durch den Mordversuch an Violante erscheint er als ein leidenschaftlicher Mensch; das Schwanken seiner Neigung zwischen Arminda und Violante ist um so weniger komisch, da er seine hingebende Bewunderung der Schönheit Armindas einfach und mit einer männlichen Würde (6), seine Liebe zu Sandrina aber, die er als Violante wiedererkennt, mit innigem Gefühl außerordentlich schön ausspricht. Daß diese Arie (15) im Buffocharakter schließt, rechtfertigt die Situation. Da er nicht bemerkt hat, daß Sandrina fortgegangen und der Podesta an ihre Stelle getreten ist, faßt er die Hand des Podesta, um sie zu küssen; seine Verwirrung und sein Ärger mußten sich komisch äußern. Auch sonst werfen komische Situationen ihren Reflex auf ihn zurück; allein, daß er anfangs als ein eitler, adelsstolzer Geck auftritt, ist ein vereinzelter und störender Charakterzug, der nur zu einer großen Buffoarie (8) Veranlassung hat geben sollen. Die Würde und Redseligkeit, mit welcher Belfiore seinen Ahnenkram auspackt, hat Mozart sehr ergötzlich ausgeführt; aber als ein prahlender Lappen dem Sänger und dem Publikum zu gefallen aufgesetzt, ist es eine Buffoarie ohne lebendige Individualität. Noch unglücklicher ist der Einfall, den Contino und nachher gar auch Sandrina irre reden zu lassen. Wahnsinn ist durch die Musik

nur darstellbar, insofern das Mitgefühl für das Unglück erregt wird, welches schon die komische Wirkung aufhebt; das Widersinnige aber, das auf den Verstand wirkt und zum Lachen reizt, ist musikalisch nicht wiederzugeben, nur in seltenen Fällen wird die Musik eine analoge Wirkung hervorbringen können. Wenn im zweiten Finale Sandrina und Belfiore, umgeben von erbitterten Feinden, sich plötzlich einbilden arkadische Schäfer zu sein und Schäferlieder singen, so konnte scharfe Charakteristik des Pastoralen in Rhythmus, Instrumentation u. s. w. einen Kontrast hervorrufen, der die Vorstellung des Verrückten wenigstens unterstützte. Allein für ihren mythologischen Unsinn: Io son Medusa orribile! Io son Alcide intrepido! hat die Musik keinen charakteristischen Ausdruck. In dem Terzett (24) deutet Nardo, um den Zärtlichkeiten der Verrückten zu entgehen, gen Himmel und erzählt ihnen mit zunehmender Lebhaftigkeit, wie Sonne und Mond sich zanken, die Sterne in Liebesabenteuer gerathen; als er die beiden Verrückten mit aller Aufmerksamkeit in die Höhe gaffen sieht, macht er sich davon. Das muntere, lebhafte Terzett hat drastisch dargestellt gewiß Effekt gemacht, aber die komische Wirkung würde, wenn Nardo durch irgend etwas anderes ihre Aufmerksamkeit fesselte und von sich ablenkte, dieselbe sein, da sie nur auf der Lebendigkeit und Laune beruht, mit welcher der Komponist die Situation dargestellt hat, so daß man den Unsinn, welchen der Dichter die Leute schwatzen läßt, überhört. Auch dies war unmöglich in dem begleiteten Recitativ, während dessen Belfiore vor unseren Augen den Verstand verliert (19). Anfangs, wo widerstrebende Gefühle ihn bestürmen, ist die Musik an ihrem Platze; später, wo er glaubt todt und im Elysium zu sein, hat Mozart zwar einen in den Einzelheiten charakteristischen, musikalisch abgerundeten Satz geschaffen, aber der spezifische Ausdruck dieser Irrereden ist er nicht und kann es nicht sein. Die Arie, in welcher er, wieder zur Besinnung gekommen, seine Freude ausspricht daß er noch lebe, im tempo di Menuetto, ist lebhaft, sinnlich aufgeregt wie Tanzmusik, macht aber nach dem was vorangegangen ist gewiß keinen komischen Eindruck. Daß die ersten Takte derselben



sowohl an das Menuett-Trio der Ddur (385 K.) als an ein Paar Takte im ersten Allegro der Esdur Symphonie (543 K.) erinnern, hat Sonnleithner nicht unbemerkt gelassen.

Ein echter Buffo ist der Podesta, stolz, verliebt, wichtig thuend mit seiner Amtswürde, leicht aufgeregt, leicht in Verlegenheit gesetzt, dabei im Grunde gutmüthig, der echte Typus eines komischen Alten; daß man auch diese Rolle einem Tenor und nicht einem Baß gab, hatte vielleicht einen persönlichen Grund, obgleich es nicht ungewöhnlich war[25]. Seine musikalische Ausstattung ist ebenfalls die eines Buffo in hergebrachter Weise. Die erste Arie (3) schildert in damals sehr beliebter Weise verschiedene Instrumente, die sich im Orchester als konzertirende Begleitung hören lassen; die Ausführung ist geschickt und angemessen. Mit der Situation und mit dem Charakter des Podesta hat die Arie nichts zu schaffen, die eine Einlage für die deutsche Bearbeitung ist. Im italiänischen Text steht hier eine an Sandrina gerichtete, der Situation entsprechende Arie Dentro il mio petto io sento, welche Mozart komponirt hatte, wie aus einem Briefe des Vaters (2. Dezember 1780) hervorgeht, der sie für Schikaneder abschreiben ließ. Die beiden anderen Arien (17. 25) sind echte Buffoarien, lebhaft, rasch gesprochen, die prätendirte Würde und Zorn, Ärger, Verlegenheit immer mit einander im Streit.

Auch die Diener sind nach hergebrachter Weise komische Personen. Serpetta, die Zofe, ist im Gegensatz zu Sandrina nicht sehr fein gehalten; in ihrer Hoffnung auf den Podesta getäuscht ist sie neidisch und boshaft gegen jedermann und namentlich gegen ihren Liebhaber Nardo. Außer einem zierlichen und hübschen Liedchen (9), von dem jeder von ihnen einen Vers singt, hat sie zwei Arien zu singen (10. 20) von entschieden soubrettenartigem Charakter, munter und gefällig, nicht ohne Anmuth, aber noch ohne die geistreiche Feinheit, welche später Mozart den Soubretten zu geben wußte.

Nardo zeigt als treuer anhänglicher Diener der Violante

[25] Arteaga, Riv. del teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 415.

Gemüth, wozu dann die Rolle des einfältigen Liebhabers, der Serpetta trotz aller Mißhandlungen nachläuft, nicht recht paßt. Die Anfangsworte der ersten gemüthlich-komischen Arie (5) A forza di martelli il ferro si riduce haben eine Begleitungsfigur hervorgerufen,



welche der Arie den rhythmisch eigenthümlichen Charakter giebt. In der zweiten (14) ist die Rondoform zu einem besonderen Effekt benutzt. Nardo sucht Serpettas Gunst durch Komplimente in verschiedenen Sprachen und Manieren zu gewinnen, welche abwechselnde Zwischensätze zu dem Hauptthema hergeben; dieses ist recht hübsch, die anderen Späße sind veraltet.

Höher gesteigert ist sowohl die Charakteristik als die musikalische Darstellung überhaupt in den Ensemblesätzen.

Die Einleitung schließt sich unmittelbar an die Ouverture an und vertritt in dem lebhaft bewegten Chor den dritten Satz derselben, ist aber schon zu vollkommener Selbständigkeit entwickelt. Die Ouverture selbst besteht aus einem den Motiven wie der Ausführung nach knapp gehaltenen, aber dem Ausdruck nach recht frischen heiteren Allegro molto und einem eher etwas gedehnten Andante grazioso. Sandrina, Serpetta, Ramiro, der Podesta und Nardo erwarten im Garten die Gäste und drücken in einem fröhlichen chormäßigen Satze die hochzeitliche Stimmung aus. Dann sprechen sich die einzelnen Personen aus und zwar, da noch kein Konflikt stattgefunden hat, für sich, wobei jeder seine Sinnesart und seine Situation andeutet und so die Elemente der Handlung gegeben werden. Die Soli der einzelnen Personen gehen in demselben Tempo ununterbrochen fort, und Mozart hat schon hier die Kunst in einzelnen Zügen scharf zu individualisiren, ohne den Zusammenhang des Ganzen aufzuheben, glänzend bewährt. Der schwärmerische Ramiro, der verliebte Podesta, die auch in ihrer Trauer anmuthige Sandrina, der gutmüthige Nardo, die aufgeregte lauernde Serpetta — jeder ist vortrefflich charakterisirt, ohne daß die Einheit des Tons verletzt

wird. Durch die Begleitung, welche die Motive des ersten Chors in harmonischer Umgestaltung wieder aufnimmt, wird der Eintritt desselben vorbereitet, der das Ganze abschließt, welches die durch den Text gegebene Exposition musikalisch aufs bestimmteste darlegt.

Die späteren Ensemblesätze greifen unmittelbar in die Handlung ein. Am Schluß des dritten Aktes erwachen Sandrina und Belfiore aus einem erquickenden Schlummer von ihrem Wahnsinn geheilt; Belfiore sucht sich Sandrina zu nähern, die sich nun als Violante zu erkennen giebt, aber seine Liebeserklärungen verschmäht, ihn gehen heißt und selbst gehen will; beide können doch sich zur Trennung nicht entschließen, sie kehren mehrmals wieder um, sinken zuletzt einander unwillkürlich in die Arme und vergessen alles im Gefühl der neubelebten Neigung. Aus dieser vom Dichter keineswegs fein und geistreich ausgeführten Situation hat der Komponist ein vortreffliches Charakterstück (27) gemacht. Ein langes begleitetes Recitativ geht in ein effektvolles, ausgeführtes Adagio über, in welchem Liebesbetheuerungen und Vorwürfe ausgetauscht werden. Darauf spricht ein Andantino ($^3/_8$) von leichterer Bewegung das abwechselnde sich Entfernen und Nähern höchst anmuthig aus; sehr artig sind zu den Worten Cont. Lei mi chiama? Sandr. Signor nò. — Lei ritorna? Cont. Oibò, oibò! in den Zwischenspielen die sehnsüchtig rufenden Oboen angebracht. Endlich strömt im Allegro die Freude der wieder Vereinigten lebhaft in einer Weise aus, die auch den Sängern Gelegenheit giebt sich zu zeigen. Bewundernswürdig ist die Kunst, durch welche der innige und wahre Ausdruck des Gefühles durch die Furchtsamkeit des Contino und die Koketterie der Sandrina eine Temperatur erhält, welche durch glückliche Verschmelzung der komischen und pathetischen Momente dem Ganzen die Haltung der Opera buffa giebt. Daß die völlige Entwickelung der Handlung dann im recitativischen Dialog möglich rasch abgethan und die Oper mit einem kurzen, lebhaften chorartigen Ensemblesatz (28) abgeschlossen wird, mag wohl geschehen sein, um die Wirkung des großen Duetts nicht zu schwächen.

Die Finales (12. 22) des ersten und zweiten Aktes sind Meisterstücke; hier, wo die einzelnen Charaktere sich nebeneinander bewegen, auf einander wirken, bewähren sie sich als lebensfähig.

Um ein musikalisches Kunstwerk zu bilden, müssen bald bedeutende Momente der Handlung oder der Charaktere durch hervortretende Motive charakterisirt, bald der Grundton der Situation in ein Motiv, das zum leitenden Faden zu dienen geeignet ist, zusammengefaßt werden. Aufgabe des Musikers ist die Kombination und Verarbeitung der einzelnen Elemente zu einem zu sammenhängenden Ganzen, in welchem die Gesetze der musikalischen Komposition und der dramatischen Charakteristik unbewußt zusammenwirken, um das Kunstwerk dadurch, daß es musikalisch vollendet ist, zum wahren Ausdruck der dramatischen Handlung zu machen. Der Meister bewährt sich in der Tiefe, mit welcher er das Ganze erfaßt, in der Feinheit, mit welcher er die Ansprüche des Einzelnen auf Selbständigkeit abmißt, in der Kraft und Wahrheit, mit welcher er seinen Gestalten Leben verleiht. In allen diesen Beziehungen bewährt sich hier schon Mozarts Genie. Wo wenige Personen, wo sie mehr neben einander auftreten, ist die Charakteristik der einzelnen schärfer, detaillirter; je verwickelter die Beziehungen der Personen zu einander werden, um so sorgfältiger ist die musikalische Gruppirung, die wie in einem architektonischen Aufriß das Verhältnis der Einzelnen übersichtlich macht. Die einzelnen Motive sind sprechend, dabei aber so vielfacher Nuancirung fähig, daß oft ein mehrfach gebrauchtes Motiv in einer neuen Kombination so wirksam erscheint, als sei es hier erst an seinem wahren Platz. Dazu kommt endlich die Geschicklichkeit, durch das richtige Verhältnis der größeren Glieder zum Ganzen zu spannen und zu steigern.

In der Behandlung der Singstimmen zeigt sich völlige Meisterschaft auch in vielstimmigen Sätzen. Die einzelnen Stimmen bewegen sich frei, selbständig und charakteristisch; wo sie harmonisch zusammengehen, wo sie in Gruppen einander gegenüberstehen, ist mit feinem Takt angeordnet, und die verschiedenartigen Mittel der Kunst, den polyphonen Gesang zu beleben, sind mit Gewandtheit und mit richtiger Einsicht in das Wesen dieser Kunstgattung angewendet.

Die Formen der opera buffa, ihre Weise der Darstellung und Charakteristik sind in den wesentlichen Zügen beibehalten und mit Freiheit behandelt. Das parlando, während das Orchester ein Motiv durchführt, das Wiederholen einer kurzen Phrase in immer zunehmender Steigerung, die komischen Effekte durch

rasches Sprechen, plötzliches Abbrechen, starke Kontraste verschiedener Motive u. dgl. m. sind die auch hier nicht ohne einzelne Züge von eigenthümlicher Erfindung angewandten Mittel. Mozarts künstlerische Eigenthümlichkeit offenbart sich aber hauptsächlich darin, daß er die komischen Figuren nicht zu völligen Karikaturen macht, und wo Gefühl, eine ernstere Seelenstimmung, oder Anmuth und Grazie darzustellen ist, da erhebt er seine Charaktere regelmäßig in eine höhere Sphäre, als in welche der Dichter sie verwiesen hat.

Verdiente in den früheren Opern die Geschicklichkeit in der Handhabung der überlieferten Form große Anerkennung, so macht sich hier auch die Erfindung in bedeutender Weise geltend. Der Reichthum an schönen, charakteristischen, wohl gegliederten und abgerundeten Melodien ist ebenso überraschend, als der organische Zusammenhang, in welchem sie nicht bloß geschickt zusammengestellt, sondern als innerlich zusammengehörige ineinander gearbeitet erscheinen. Als künstlerische Motive sind sie ebensowohl den verschiedensten Nuancen des Ausdruckes zu entsprechen geeignet, als der Verschmelzung mit anderen Elementen zu einem gegliederten Ganzen fähig. Diese Fruchtbarkeit der Motive tritt natürlich am meisten hervor, wo mit der Verwickelung der Handlung auch die Beziehungen der musikalischen Elemente zu einander komplizirter werden; es ist bewunderswürdig, wie Mozart die Motive in ihrer anfänglichen Gestaltung charakteristisch und ausbildungsfähig zu erfinden vermag. Ein Motiv aus dem vorletzten Allegro des ersten Finale





wird jeden an ein fast gleiches aus dem ersten Finale des Figaro erinnern[26]. Vergleicht man aber was an beiden Orten aus dem einfachen Motiv gemacht ist, so wird man wohl sehen, daß die erfinderische Kraft sich nicht in der Kombination der Noten zum Motiv erschöpft. Wie überlegen sich aber auch die spätere Oper zeigt, schon in der früheren ist der Wechsel in der harmonischen Behandlung, in der Verbindung mit anderen Motiven, in der Steigerung durch Imitation mehrerer Stimmen sehr schön und läßt nichts zu wünschen übrig. Endlich darf man den Melodien dieser Oper mit allem Recht nachrühmen, daß sie, wie die ganze geistige Auffassung, durch Adel und Feinheit hoch über das Gewöhnliche sich erheben; die Anmuth und Frische, kurz die Schönheit derselben ist schon die eigenthümlich Mozartsche.

Auf einem ganz anderen Standpunkt als in der opera seria steht auch das Orchester. Die Instrumente treten in ihrer Eigenthümlichkeit hervor, die Wirkungen der Klangfarben sind als Mittel der Charakteristik fein und geschickt benutzt. So ist in der Cavatine Sandrinas (22) die Wirkung der Oboe und des Fagotts im Gegensatz gegen die Violinfigur auf die Individualität der Instrumente schön berechnet, in der Arie Ramiros (18) ist das Fagott eigenthümlich angewendet; im ersten Finale tritt höchst überraschend ein Oboensolo ein — der Münchener Oboist Secchi

[26] Ein paar minder bedeutende Anklänge an Figaro finden sich auch sonst.

wird als vorzüglich gerühmt[27]. Auch die Hörner sind, oft nur in wenigen Tönen, ganz ihrer Klangfarbe gemäß benutzt; zweimal (13. 26) auch vier Hörner, beidemal in einer Molltonart, bei leidenschaftlicher Bewegung, angewendet. Wichtiger als einzelne Züge der Art ist die veränderte Stellung des Orchesters in dem musikalischen Kunstwerk. Es dient nicht mehr als Begleitung in dem Sinne, daß es die Singstimme trägt und hält und die zur Erholung der Sänger nothwendigen Pausen ausfüllt, es ist nicht mehr nur des Gesanges wegen da, sondern wirkt mit ihm für das Ganze und übernimmt es, das, was der Gesang allein nicht vollständig darstellen kann, zu ergänzen, im Detail auszuführen; seine Bethätigung der Art und dem Grade nach wird nicht durch das Bedürfnis des Sängers, sondern durch die Bedingungen eines künstlerischen Ganzen bestimmt. Diese Selbständigkeit des Orchesters dem Gesang gegenüber hat eine veränderte Organisation desselben zur Folge, es muß in seinen einzelnen Elementen selbständig werden, damit jedes an seinem Ort und zu seinem Theil zum Ganzen mitzuwirken im Stande sei. Als ein einzelnes Beispiel kann die Behandlung der Bässe dies klar machen. Erscheinen sie früher meistens nur als nicht entbehrliches Fundament der Melodie, oft schwerfällig und ohne Bedeutung für sich, so zeigen sie hier, ohne ihren Charakter als Grundlage der harmonischen Durchbildung aufzugeben, eine selbständige Bewegung; sie sind nicht mehr bloß Träger der übrigen Masse, sie setzen sie durch ihre lebendige Kraft in Bewegung und geben zu ihrer Gestaltung den Impuls. Und in diesem Sinne ist selbständiges Leben und Bewegen in gegenseitiger Wechselwirkung in das gesammte Orchester gebracht.

Neben so bedeutenden Vorzügen macht sich ein durchgehender Mangel fühlbar, die im Zeitgeschmack, wie in dem jugendlichen Alter des Komponisten begründete zu große Länge der meisten Musikstücke, und namentlich der Arien. Hier verräth sich theils noch der Einfluß der breiten Formen der opera seria, theils das Gefallen des Publikums am bloßen Hören der Musik, ebenso sehr aber auch, daß Mozart die sichere Selbstkritik noch nicht zu üben verstand, welche alles Überflüssige, auch wenn es an sich gelungen ist, dem Ganzen opfert.

[27] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 159.

Man begreift leicht, daß die Oper 1775 in München, wo sie von den Künstlern, für welche sie geschrieben war, und in reicher Ausstattung vor einem Publikum, das noch unter dem traditionellen Einfluß Italiens stand, gegeben wurde, ganz außerordentlich gefiel, da sie selbst über die vortrefflichsten gleichzeitigen komischen Opern ein entschiedenes Übergewicht behauptet. Wenn sie dagegen in Frankfurt 1789, wie Nissen (S. 279) berichtet, gar nicht ansprach, so mochte die ungeschickte deutsche Bearbeitung, vielleicht auch die Ausführung dazu beitragen; die Hauptsache war gewiß der durch die französischen Operetten und Mozarts Entführung veränderte Geschmack des Publikums.

11.

Mozart's Re pastore.

Die letzte Oper in dieser Reihe ist die zu Ehren des Erzherzogs Maximilian in Salzburg 1775 komponirte Festoper Il re pastore nach dem Text von Metastasio (208 K. S. V. 10 mit Gr. Waldersee's R. B.)

Das Personenverzeichnis lautet:

Alessandro, re di Macedonia.
Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.
Elisa, nobile ninfa di Fenicia., dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.
Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.
Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Der Inhalt ist in der Kürze folgender[1]:

Alexander, nachdem er Sidon erobert und dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen hat, beschließt den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[2], auf den Thron zu erheben. Dieser, als kleines Kind von einem treuen Anhänger bei der Entthronung seines Vaters in Sicherheit gebracht, ist unter dem

[1] Metastasio führt Justin (XI, 10) und Curtius (IV, 3 f.) an, welche erzählen, daß Alexander in Sidon einen entfernten Sproß des Königshauses, Abdalonymus, der in Armuth als Gärtner lebte, auf den Thron gesetzt habe, dessen er durch schöne Gestalt und edlen Sinn würdig gewesen sei.

[2] Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit welcher Metastasio diesen übelklingenden Namen (un nome ipocondriaco) vermied. Vgl. opp. post. II p. 12. 35.

Namen Aminta als Schäfer aufgewachsen. Beim Beginne des Stückes finden wir ihn unter seinen Herden, wie Elisa, seine Geliebte, ihm die frohe Botschaft bringt, daß ihre Mutter endlich ihre Liebe begünstigen und den widerstrebenden Vater zu ihrer Vereinigung bewegen wolle. Kaum hat sie ihn verlassen, als Alexander von Agenore geleitet auftritt, um sich selbst zu überzeugen, ob auch Aminta durch königlichen Sinn sich des Thrones würdig bezeige; er besteht durch seine tugendhafte Mäßigkeit die Probe. Während er seine Herde tränkt, tritt Tamiri, Stratos Tochter und Agenores Geliebte, als Hirtin verkleidet auf; Agenore, der zurückgeblieben ist, preist ihr Alexanders Großmuth und verspricht ihn für sie zu gewinnen. Die Versicherung seiner treuen Liebe beruhigt sie; bei Elisa verborgen, will sie seiner Antwort harren. Elisa bringt Aminta hoch erfreut nun auch die Einwilligung des Vaters; als sie im Begriff sind sich zu ihm zu begeben, überreicht Agenore Aminta die Königskrone, macht ihn mit seiner Herkunft bekannt, und entbietet ihn zu Alexander. Die Liebenden geloben sich aufs neue feste Treue.

Im zweiten Akt kommen Elisa und Tamiri ins Lager Alexanders, um ihre Geliebten zu sehen. Tamiri, die ihre Furcht nicht besiegen kann, zieht sich wieder zurück; Elisa sucht vergebens Aminta zu sprechen, indem Agenore sie belehrt, daß Aminta als König mit wichtigeren Dingen beschäftigt sei, sowie er diesen, der ungeduldig Elisa aufsuchen will, mit schuldiger Ehrerbietung über seine Pflichten als Herrscher unterrichtet. Endlich erscheint Alexander, dem Aminta Dank und Huldigung darbringt und zugleich die tugendhaftesten Vorsätze für seine Regierung ausspricht. Als Alexander seinen Kummer äußert, daß Tamiri sich seinen Wohlthaten entzogen habe, benutzt Agenore den günstigen Augenblick und erklärt, daß sie in der Nähe sei. Zu seinem Schrecken entschließt sich Alexander sie mit Aminta zu vermählen. Allein in dem Gedanken, daß er sein Glück dem der Tamiri opfern müsse, sucht er auch den lebhaft widerstrebenden Aminta zu bereden, Elisa zu entsagen. Ehe noch Aminta völlig aufgeklärt ist, kommen Elisa und Tamiri, und da sie beide verwirrt und stumm finden, glaubt jede von dem Geliebten verrathen zu sein.

Zu Anfang des dritten Akts erklärt Aminta nach schweren Zweifeln dem Agenore, er sei entschlossen seine Pflicht zu erfüllen, er gehe zu Alexander, dessen Wohlthat er nicht zurückweisen könne, wenn er von ihm die Krone annehme. Dies berichtet Agenore der Elisa, die aber an Amintas Treue nicht zweifeln kann; vergebens sucht er sie zu überzeugen, daß sie aus Liebe zu Aminta dem Geschick sich fügen müsse. Seine eigene Standhaftigkeit wird noch auf eine schwere Probe gestellt, als Tamiri ihn mit Vorwürfen überhäuft, daß er sie um Amintas willen verlassen habe, doch bleibt er bei allen Prüfungen fest.

Vor Alexander, der die Vermählung vollziehen will, erscheinen nun Tamiri, welche ihm erklärt daß sie Agenore liebe und auch eines Thrones wegen ihm die Treue nicht brechen werde, dann Elisa, welche die Ansprüche, die sie auf Amintas Herz habe, geltend macht, endlich Aminta im Schäferkostüm, der Alexander die Krone zurückgiebt, weil er um ihretwillen auf Elisas Liebe zu verzichten nicht vermöge. Von soviel Edelmuth und Treue gerührt vereinigt Alexander die Liebenden, bestätigt Aminta als Herrscher von Sidon und verspricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Metastasio hatte diese Oper im Jahre 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Kavalier geschrieben[3]; er hatte für geziemende Kleidung, für Tugend und Edelmuth aller Personen gesorgt[4]. Seine Mühe beim Einstudiren wurde vergolten[5]; die Musik von Bono war vortrefflich[6], Dekorationen und Kostüme glänzend, die adligen Darsteller machten ihre Sachen herrlich und Beifall und Belohnung blieben nicht aus[7]. Kein Wunder, daß er sein Stück Farinelli als passende Festoper empfahl[8]; wirklich ist es später sehr oft komponirt worden[9].

Um die Oper als Festoper zu gebrauchen, hatte man sie in Salzburg abgekürzt. Der zweite und dritte Akt wurden in einen zusammengezogen, wobei nicht allein der Dialog sehr beschnitten, sondern auch mehrere Arien herausgeworfen waren, ohne daß der Text dadurch erheblich litt. Außerdem sind kleine Abänderungen, auch einige Zusätze gemacht, die das Wesentliche nicht berühren. So ist an die Stelle der ersten Arie des Aminta (A. I. sc. 2) eine andere mit einem begleiteten Recitativ gemacht, auch vor dem Duett am Ende des ersten Akts ein begleitetes Recitativ des Aminta eingeschoben. Endlich ist statt des kurzen Schlußchors eine Art Finale, in welchem Solo- und Tuttistellen abwechseln, hinzugedichtet. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[10], Aminta wurde von dem Kastraten

[3] Metastasio, Opp. post. II p. 34 f.
[4] Vgl. Grimm, Corresp. litt. VI p. 17 f.
[5] Metastasio, Opp. post. II p. 33.
[6] Metastasio a. a. O. p. 31.
[7] Metastasio a. a. O. p. 34, vgl. p. 4.
[8] Metastasio a. a. O. p. 30.
[9] Z. B. von Sarti 1752; Jomelli 1755; Hasse, Gluck (Metastasio, lett. V p. 35) 1756; Guglielmi 1767.
[10] Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angerathen (opp. post. II p. 31).

Consoli gesungen; sonst wissen wir nichts Näheres weder über die Besetzung noch über die Aufführung.

Mozarts Komposition, deren Originalpartitur in zwei Bänden von 284 Seiten erhalten ist, läßt die Spuren der Reise in Erfindung und Technik, welche in der **finta giardiniera** so überraschend hervortraten, nicht verkennen, allein die überlieferten Formen wirken ungleich mehr hemmend ein. Von eigentlich dramatischer Charakteristik, wahrer Leidenschaft ist nirgends die Rede; das Ganze ist, wie man es bei Festopern liebte, in konzertmäßiger Weise gehalten. Auch die Salzburger Sänger scheinen anstatt außergewöhnlicher Leistungen vielmehr die einmal geläufigen Formen vorgezogen zu haben.

Am deutlichsten tritt dies in der Tenorpartie des Alessandro hervor. Drei Arien, deren allgemeine tugendhafte Betrachtungen wenig musikalisch sind, zeigen noch die Weise der Bravourarie, das lange Ritornell, die Bravourpassagen, den Triller zum Schluß, die übliche Kadenz. Im einzelnen tritt daneben das Bestreben die Form umzubilden allerdings hervor, der zweite Theil erscheint als ein zweites Motiv, die Passagen durch die harmonische Behandlung, durch das Eingreifen der Begleitung interessanter gemacht und fester eingereiht. Die Melodien selbst sind besser gebaut und gegliedert, sie haben mehr musikalische Substanz und Gehalt; die Begleitung faßt einzelne Elemente der Hauptmelodien selbständig auf und stellt dadurch einen festeren Zusammenhang her. Der Text der ersten Arie (4) hat zu einer damals beliebten Malerei Veranlassung gegeben; Blitz, Donner und Regen werden vom Orchester angedeutet, aber ohne daß die Malerei sich in den Vordergrund drängte. Die zweite Arie (9) hat ein Interesse durch die obligate Behandlung der Blasinstrumente, von denen die Flöte in Passagen mit dem Sänger wetteifert; Joh. Bapt. Becke (geb. 1743), der nach Studenten- und Soldatenjahren sich unter Wendling zum ausgezeichneten Flötisten ausgebildet hatte, war von München zu diesen Aufführungen berufen worden. Die dritte Arie (13) spricht in konventionell seriosem Stil eine tüchtige Würde aus.

Mehr individuelle Charakteristik zeigen Aminta und Elisa. Zu Anfang macht sich das für Festopern beliebte pastorale Element geltend. Die Ouverture, welche aus einem Satz (Molto Allegro) besteht, leitet durch eine anmuthige pastorale Melodie

unmittelbar die erste Arie des Aminta (1) ein. Diese, ein einfaches Hirtenlied, durch die Bewegung des Sechsachteltakts, die Begleitung, in welcher Flöten und Hörner hervortreten, charakterisirt, ist ein wohllautendes, hübsches Musikstück. Um den Sänger zufriedenzustellen — der Sopranist Consoli aus München war für diese Rolle engagirt — ist ihm darauf eine echte Bravourarie (3) gegeben, deren neuer Text (*a*) mit anderen Worten dasselbe ausdrückt, was Metastasio gesagt hatte (*b*)

a	*b*
Aer tranquillo e di sereni, freschi fonti e verdi prati sono i voti fortunati della greggia e del pastor. Che se poi piacesse ai fati, di cambiar gl' offici miei, avran cura allora i dei, di cambiarmi e mente e cor.	Sò che pastor son io, nè cederei finor lo stato d'un pastor per mille imperi. Se poi lo stato mio il ciel cangiar verrà, il ciel mi fornirà d'altri pensieri.

In der allgemeinen Anlage, der Theilung in ein brillantes Allegro aperto (C) und ein zierliches Grazioso ($^3/_8$), wie in den Einzelheiten zeigt sich der alte Zuschnitt, und doch ist alles freier, gehaltreicher, trotz der Zerstückelung innerlich zusammenhängend, so daß man den neuen Geist nicht verkennen kann, der durch diese veralteten Formen weht. Ganz frei von den Fesseln derselben ist die letzte Arie des Aminta (10), in welcher dieser erklärt, seiner Liebe treu bleiben zu wollen. Sie hat die Form des Rondo; das Hauptthema kehrt, durch eine Zwischenmelodie zweimal abgelöst, dreimal wieder und wird durch eine Coda abgeschlossen. Hier ist einfache ausdrucksvolle Cantilene, deren volle gereifte Schönheit durch eine — wohl für Brunetti geschriebene — Solovioline, welche in derselben einfachen, sangbaren Weise konzertirt, gehoben wird. Das gedämpfte Saitenquartett hält zu dem Hauptthema eine bewegte Figur fest; die Blasinstrumente — 2 Flöten, 2 englische Hörner, 2 Fagotts und 2 Hörner — sind selbständig, dem Charakter des Tonstücks gemäß fein und zart behandelt.

Die erste Arie der Elisa (20) vereinigt in eigenthümlicher Weise den pastoralen Charakter mit dem der Bravourarie; die vornehme Dame malt sich das Glück aus, neben dem geliebten Aminta als Hirtin zu leben. Die herkömmliche Grundform ist

mit Geschick modifizirt, in den einzelnen Motiven spricht sich eine fast spielende Anmuth so frisch und graziös aus, daß man diese Arie späteren Konzertarien Mozarts wohl an die Seite stellen kann. Strenger in der alten Form ist die zweite Arie (8); die Situation ließ einen unmittelbar frischen, kräftigen Ausdruck nicht zu; so begnügte sich Mozart, ein wohlklingendes und wirksames Musikstück zu schreiben.

Das Duett zwischen Elisa und Aminta am Schluß des ersten Akts (7) ist leicht und gefällig, durch gewandte Behandlung der Stimmen, die einander imitiren, sich in den Passagen ablösen, wie der Erfindung der Motive nach ähnlichen Sätzen früherer Zeit überlegen. Ein hübscher Einfall ist es und der Situation entsprechend, das Motiv des Andante mit verändertem Rhythmus im Allegro wieder einzuführen.

Die Partien der Tamiri und des Agenore sind die von Sekondariern, fast nur Lückenbüßer. Die erste Arie der Tamiri (6) ist eine Bravourarie gewöhnlichen Stils, die zweite (11), in der Form eines Rondo, wird durch ihre leichte Gefälligkeit fast soubrettenartig. Auch die erste Arie des Agenore (5) hat einen der Situation wenig entsprechenden, zierlich gefälligen Charakter. Dagegen ist die zweite Arie desselben (12) pathetisch, in Moll, die einzige der Art in der Oper. Die unruhige Bewegung charakterisirt eine vielfach wechselnde, oft frappante Harmonie, welche die Blasinstrumente — außer Oboen und Fagotts vier Hörner — durch starke Accente in vollen Akkorden beleben. Aber der Charakter des Agenore und der reflektirende Text lassen ein eigentliches Pathos nicht zu.

Das Finale besteht aus einem glänzenden vierstimmigen Tuttisatz, der ganz oder theilweise mehrmals wiederholt wird; dazwischen sind Partien für einzelne Stimmen eingeflochten, in geschickter Abwechslung und von angenehmer Wirkung.

War Mozart darauf bedacht, dem Festspiel durch gefällige Musik in der Weise, wie man sie damals verlangte, gerecht zu werden, so empfand er doch den Zwang der überlieferten Form lästig und suchte, soweit es ging, frei zu gestalten. Das offenbart sich besonders in der Begleitung und im Orchester, wo sich überall eine Fülle und Freiheit zeigt, ein selbständiges Leben regt, von dem früher nur einzelne Ansätze zum Vorschein kamen. Auch da, wo nach alter Weise nur Oboen und Hörner angewendet

werden, spricht sich ein bestimmtes Gefühl für die eigenthümliche Wirkung dieser Instrumente oft in wenigen Tönen aus. Das Orchester gewinnt auch hier selbständige Bedeutung; Mozart ließ seine genaue Kenntnis des Orchesters auch der opera seria zu Gute kommen. Wie bescheiden auch diese Instrumentaleffekte erscheinen, die Thatsache, daß in der ernsten wie in der komischen Oper die Instrumentalmusik als gleichberechtigt zum Ganzen mitzuwirken auftritt, ist ein wesentlicher Punkt in ihrer Entwickelungsgeschichte.

12.

Einzelne Arien.

Hier müssen wir noch einen Blick auf eine Anzahl von Arien werfen, welche theils als Einlagen in Opern, theils für Konzerte komponirt sind.[1]

Die frühesten derselben, die beiden Licenzen aus Salzburg (S. 109), sowie die auf der ersten italiänischen Reise in Mailand (S. 124 f.) und Rom (S. 135) komponirten Arien bedürfen keiner weiteren Erörterung; sie halten sich in der gewohnten Weise. Doch ist in der römischen Arie Se tutti i mali miei (83 K. S. VI. 8. Nott.) ein Übergang durch eine enharmonische Rückung gemacht, der wohl angemerkt zu werden verdient:



[1] [Serie VI der Gesammtausgabe nach Nottebohms und Walderſees Revision; angezeigt Allg. Mus. Ztg. 1882. S. 611.]



Aus den nächstfolgenden Jahren sind keine Arien der Art bekannt, vom Jahre 1775 an aber finden sich wiederum mehrere in Salzburg komponirte, zu denen wahrscheinlich Aufführungen, theilweise mit fremden Sängern, Veranlassung gaben. Aus dem Mai 1775 rühren zwei Tenorarien her. In der einen, Aria buffa überschriebenen (210 K., S. VI. 12) macht jemand einem anderen mit der größten Geläufigkeit Komplimente ins Gesicht, während er ihm bei Seite Grobheiten sagt:

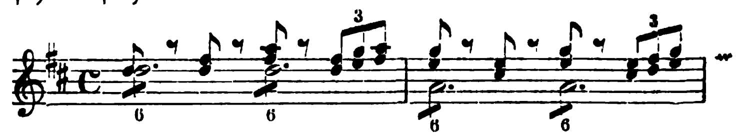
Con ossequio, con rispetto
io m' inchino e mi profondo
a un sapiente si perfetto,
che l'egual non v' è nel mondo,
e l'eguale non verrà —
per l'orgoglio e l'ignoranza e la gran bestialità.

Das Orchester führt einen einzigen Satz (Allegro assai) zusammenhängend fort, während die Singstimme frei behandelt und mehrfach parlando in rascher Bewegung gehalten ist; die Mischung einer gewissen Würde mit burlesker Zungenfertigkeit ist sehr komisch, das ganze Musikstück einfach angelegt, leicht und sicher durchgeführt. Diese Arie hat wegen ihres drastischen Effekts nur auf dem Theater vorgetragen werden können, die zweite (209 K., S. VI. 11) Si mostra la sorte propizia all' amante wäre für eine Konzertarie nicht bedeutend genug. Es ist die Klage eines schüchternen Liebhabers, aber der Ausdruck so wenig pathetisch, daß sie nur für eine opera buffa paßt. In der Anlage und Ausführung ganz einfach, mochte sie als ein gefälliges Gesangstück anstatt eines minder ansprechenden, den Kräften des Sängers angepaßt, eingelegt werden.

Zu einer Einlage in eine opera buffa war offenbar auch die Arie einer Dorina (217 K., S. VI. 13) Voi avete un cor

fidele bestimmt, am 26. Okt. 1775 komponirt, ein Stück im großen Soubrettenstil, den ähnlichen aus der finta giardiniera überlegen und denen der Despina in Cosi fan tutti nicht nachstehend. Ein Andantino grazioso und ein Allegro, das letzte ziemlich ausgeführt, werden beide wiederholt, dann werden einige Takte des Andantino wieder aufgenommen, worauf eine ziemlich lange Coda im Allegro den Schluß macht. Die genaue Wiederholung der beiden Haupttheile giebt allerdings der Anlage etwas Steifes, das Einzelne aber ist frisch, lebendig und sehr charakteristisch. Der Anflug von gemüthlicher Zärtlichkeit zu Anfang, das schelmische parlando bei den Fragen, endlich der Eifer bei den Worten Ah! non credo ist so treffend ausgedrückt, das Ganze so heiter und neckisch, daß sich der Meister hier vollständig offenbart. Die Motive sind graziös, die Passagen im Allegro zierlich, das Orchester spielt überall selbständig und lebendig mit hinein.

Eine reine Buffoarie fürs Theater, ein sprechendes Zeugnis für Mozarts komisches Talent, ist die Sept. 1776 für Sign. Palmini komponirte Tenorarie (256 K., S. VI. 15) Clarice. cara mia sposa. Ein Capitano schwatzt renommistischen Unsinn, wie er seinen Willen auf jede Weise durchsetzen werde, während ein Don Timoteo den Fluß seiner Rede von Zeit zu Zeit vergebens zu unterbrechen versucht. Dieser Redeschwall ergießt sich nun »in tempo commodo d'un gran ciarlone« in einer ununterbrochenen Reihe von Triolen, die wie dichte Regentropfen fallen, von denen man im Nu bis auf die Haut durchnäßt wird. Das eintönige parlando ist nur mit soviel melodischen Elementen versetzt als nöthig ist, um daran zu erinnern, daß hier gesungen und nicht gesprochen wird. Übrigens führt das Orchester ein sehr einfaches Motiv



in wechselnden Harmonien, leicht und wie skizzenhaft, aber musikalisch interessant, charakteristisch durch. Selbst die wenigen im Recitativ dazwischen geworfenen Worte des Don Timoteo lassen nicht bloß den Sänger zu Athem kommen, sondern machen durch den Kontrast den nächsten Paroxysmus noch komischer.

Eine ebenfalls im September 1776 für einen Altisten Fortini komponirte Arie (255 K., S. VI. 14) Ombra felice könnte allenfalls fürs Konzert bestimmt sein. Mit Recht legte Mozart noch später Werth auf dieselbe, denn er bat sich von Wien (12. April 1783) das Rondo für die Altstimme aus, welches er für den Kastraten gemacht hatte, der mit der wälschen Truppe in Salzburg war. Die Situation ist die gewöhnliche eines trostlosen Liebhabers, der Abschied nimmt. Die Einleitung macht ein nicht sehr langes aber ausdrucksvolles Recitativ. Sehr schön und tief empfunden ist der Übergang aus demselben in die Arie selbst; es ist der Schmerz, welcher beim Gedanken an den Abschied unwillkürlich aus dem Innersten hervorquillt:



In der Arie werden beide Sätze, Andante moderato und Allegro assai, wiederholt; dann setzt das Andante zum drittenmal ein, steigert sich durch ein Allegretto zum Allegro assai, von dem ein Hauptmotiv aufgenommen und durch ein effektvolles

Crescendo zu einem Halt auf der Septime geführt wird. Da treten noch einmal die Anfangstakte des Andante ein, stocken und werden im Allegro rasch abgeschlossen. Das Zögern und Schwanken des Liebenden, der sich zur Trennung gar nicht entschließen kann, motivirt diese Anlage vollkommen. Der einfache, getragene Gesang ohne alle Koloratur, nur mitunter durch starke Accente des Schmerzes unterbrochen, drückt eine tiefe, ruhig gefaßte Empfindung schön und edel und ganz dem Charakter der Altstimme entsprechend aus. Auch die Orchesterbegleitung ist sehr geschickt so geführt, daß sie den eigenthümlichen Klang der Altstimme hebt.

In den Briefen aus dem Jahre 1777 und später ist wiederholt von einer neuen für Madame Duschek komponirten Scene die Rede[2]. Im Sommer 1777 kam Josepha Duschek, eine fertige Sängerin und Klavierspielerin, als junge, lebhafte Frau in Familienangelegenheiten von Prag zum Besuch nach Salzburg. Hier begründete sich die Freundschaft mit Wolfgang, von der noch öfter die Rede sein wird. Wahrscheinlich ist jene die große Sopranarie der Andromeda (272 K., S. VI. 16) Ah, lo previdi, vom August 1776, eine seiner letzten Arbeiten vor der Abreise von Salzburg, eine der großartigsten Kompositionen dieser Art. Auf ein ausdrucksvolles bewegtes Recitativ folgt ein langes ausgeführtes Allegro, in welchem die hoch erregte Leidenschaft einer großen und kühnen Seele kräftig lebendigen Ausdruck findet. Der Zorn über einen Elenden drängt selbst den Schmerz aber den Verlust des Geliebten zurück, wie glühendes Erz dringen die Töne in einem breiten Strom leuchtend und vernichtend auf den Verräther ein. Sehr schön leitet dann ein Motiv, das schon im Orchester mehrmals den unterdrückten Schmerz gleichsam im Innern hat reden lassen, zu einer weicheren Stimmung über: der Schmerz über den verlorenen Geliebten spricht sich in einem schönen, lebensvollen Recitativ aus und verklingt in ruhig gefaßter Wehmuth in einer Cavatine, welche die Scene abschließt. Die psychologische Wahrheit in den einzelnen Zügen, im Verschmelzen der Übergänge, in der Einheit des Tons ist ebenso bewundernswürdig als die Erfindung und

[2] Am 15. Dez. 1780 meldete der Vater, Frau Duschek habe geschrieben, sich noch als Schuldnerin wegen der vorigen Arie bekannt und dringend um eine neue gebeten, was er als dermalen unmöglich abgelehnt habe.

Kunst in der musikalischen Darstellung. Bei der Gruppirung, Zerlegung, Wiederholung der kontrastirenden Motive sind die Momente der psychologischen Entwickelung der Situation für die künstlerische Gliederung und Steigerung maßgebend geworden. Vielleicht ist der letzte Satz ein wenig zu lang ausgesponnen; obgleich die lange Anspannung einer heftigen Erregung ein entsprechendes allmähliches Verklingen nothwendig macht.

Das Orchester ist überall das einfache der früheren Arien; von Blasinstrumenten sind außer Hörnern und Fagotts nur Oboen, seltener Flöten, angewendet; bei den Recitativen die Saiteninstrumente allein[3].

Es ist bezeichnend für die Richtung jener Zeit, daß bei so vielen Vokalkompositionen das Lied fast gar nicht vertreten ist, das wohl in Salzburg wenig gepflegt wurde; Virtuosen hielten es unter ihrer Würde, theilnehmende Dilettanten gab es schwerlich. Fünf sehr einfache Lieder mit Klavierbegleitung aus der früheren Salzburger Zeit (147—151 K., S. VII. 3—7) haben mehr Zopfartiges als andere Kompositionen und interessiren am ehesten durch die Texte von Günther und Canitz, welche Mozart sich ausgesucht hat.

13.

Die Kirchenmusik.

In Salzburg war Mozart in den Jahren seiner Entwickelung nicht als Opernkomponist, sondern nach anderen Richtungen hin thätig, welche durch die Verhältnisse seiner Vaterstadt bedingt waren. Hieher gehört zunächst die Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik war in Salzburg seit langer Zeit gepflegt[1] und namentlich vom Erzbischof Sigismund mit Sorgfalt unter-

[3] Eine Arie, nur mit deutschem Text „Der Liebe himmlisches Gefühl" gedruckt (119 K., S. XXIV. 40.) ist eine Bravourarie alten Stils, sicherlich ursprünglich italiänisch und aus früher Zeit. [Die Kanzonette Ridente la calma (152 K., S. VII. 8) stammt gleichfalls ohne Zweifel aus früherer Zeit und würde recht gut in eine der älteren italiänischen Opern passen. Vgl. 1. Aufl. III, S. 349.]

[1] [Eine „Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg" giebt seit 1874 Hammerle heraus, bisher 4 Hefte.]

halten; bei seiner strengen weltlichen Zerstreuungen abgeneigten Frömmigkeit wurde sowohl bei den Sängern als dem Orchester vorwiegend der Dienst für die Kirche ins Auge gefaßt. Die Aussicht auf eine mäßige Pension reichte hin, um tüchtige Künstler trotz der geringen Besoldung für Salzburger Dienste zu gewinnen und zu erhalten. Sigismunds Nachfolger Hieronymus bewährte seine Sparsamkeit auch an der Kapelle, die er durch herrisches Wesen sich persönlich entfremdete; man fand, daß die Salzburgische Musik unter Hieronymus sich eher verschlechtert als gehoben hatte[2], wenn er gleich auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im einzelnen manche Verbesserungen vornahm[3].

Im Kapellhaus wurden fünfzehn Kapellknaben auf Kosten des Erzbischofs unterhalten und durch eigene Lehrer ausgebildet. Später traten sie entweder als Sänger in den Chor oder sonst in Hofdienste ein; wenn sie sich sehr auszeichneten, wurden sie auch wohl zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien geschickt und dann als Solosänger angestellt, wie die Salzburger Jos. Meißner, dessen Baritonstimme die Höhe des Tenors erreichte[4], und Felix Winter, Tenorist. Früher waren auch Kastraten angestellt, Erzbischof Sigismund ließ dieselben absterben ohne andere anzustellen; dagegen schickte er die Tochter des Domorganisten, Maria Magd. Lipp, um sie als Sängerin ausbilden zu lassen, nach Italien, welche nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 als Hofsängerin angestellt wurde und sich bald darauf mit dem jüngst nach Salzburg gekommenen Michael Haydn verheirathete. Erzbischof Hieronymus nahm auch wieder einen Kastraten Franc. Ceccarelli in seine Dienste, der ein Sänger

[2] [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzbisthums Salzburg S. 255. Vgl. Burney, Reisen III S. 260 f. Schubart, Ästhetik S. 157.

[3] Vgl. „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757" in Marpurgs krit. Beitr. III S. 183 ff., vermuthlich von L. Mozart. [Wieder abgedruckt und mit Zusätzen erweitert bei Hammerle a. a. O. S. 24 fg. Die Autorschaft L. Mozarts erscheint nach den Angaben jener Schrift fraglich. Vgl. ob. S. 7.] Manche Notizen bietet der Mozartsche Briefwechsel. Ben. Pillweins Lexikon salzburgischer Künstler (Salzburg 1821) ist für die Musiker oberflächlich, ebenso die Biographien salzburgischer Tonkünstler (Salzburg 1845).

[4] Schubart, Teutsch. Chron. 1775 S. 408. Dreßler, Theaterschule S. 42. Sein Geschmack und besonders sein Vortrag des Pathetischen wird sehr gerühmt. [Auch als dramatischer Komponist war er thätig, Hammerle S. 53.]

von mäßigen Leistungen war und sich als ein Mensch von gemeinem Charakter erwies.

Neben dem Chor war ein für damalige Zeit vollständig besetztes Orchester angestellt, welchem zur Unterstützung der Singstimmen in der Kirche ein Posaunenchor beigegeben wurde. Außerdem waren zwei Chöre von je sechs Hof- und Feld-Trompetern und Paukern vorhanden, die nicht zur eigentlichen Hofmusik, sondern zum Futtermeisteramt gehörten und zwischen dem Marstall und den Lakaien rangirten[5]. Aber es wurde bei ihnen niemand angenommen, der nicht auch zur Verstärkung der Saiteninstrumente gebraucht werden konnte.

Unter Erzbischof Sigismund war Ernst Eberlin (geb. 1716) anfangs Hoforganist, dann Kapellmeister (1749—1762), ein gründlich gebildeter Kontrapunktiker und so fruchtbarer Komponist für Theater und Kirche, daß man ihn „den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Komponisten Scarlatti und Teleman an die Seite stellen konnte". Indessen wurden seine Werke über den Umkreis von Salzburg hinaus wenig bekannt. An seine Stelle trat Gius. Lolli aus Bologna, früher Tenorist, seit 1748 Vicekapellmeister, dann Kapellmeister (1762—1777), welcher Oratorien, Messen und andere Kirchenkompositionen, nicht von großer Bedeutung, geschrieben hat. Im Jahre 1772 wurde Domen. Fischietti als Titularkapellmeister angestellt. Er war ein Neapolitaner (geb. 1729), schrieb eine Reihe komischer Opern, z. B. Il Signor Dottore, la ritornata di Londra, la fiera di Sinigaglia[6], und kam als compositore und maestro di musica der Operngesellschaft von Jos. Bustelli 1765 nach Dresden[7], wo er im folgenden Jahre als Kirchenkomponist angestellt wurde[8]. Da er wenig leistete, entließ man ihn dort gern im April 1772[9]. Seine Oper Il mercato di Malmantile war 1763 in Maggerbill zu Ehren der Gräfin Palfy, der Schwester des Erzbischofs Hieronymus, aufgeführt, womit vielleicht seine Berufung nach Salzburg zusammenhing. Hier scheint er auch mehr versprochen als

[5] J. E. Altenburg, Anleitg. zur heroisch-musik. Trompeter- und Pauker-Kunst (Halle 1795) I S. 26 f.

[6] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 142. 147.

[7] Hiller, Wöch. Nachr. I S. 53.

[8] Fürstenau, Beitr. S. 161.

[9] Fürstenau a. a. O. S. 164.

produzirt zu haben, in den Mozart'schen Briefen wird wiederholt darüber gespottet.

Als Lolli 1762 zum Kapellmeister und Leopold Mozart an seine Stelle zum Vicekapellmeister befördert war, wurde Joh. Michael Haydn[10] (1737—1806), der jüngere Bruder Josephs, auf die Empfehlung eines Neffen vom Erzbischof Sigismund von Großwardein, wo er seit 1757 Kapellmeister war, als Konzertmeister und Orchesterdirektor berufen. Der persönliche Verkehr zwischen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Neigung bei einem Glas Bier oder Wein zu sitzen, welche dem nüchternen und strengen Mozart um so tadelnswerther erschien, als er ihm vorwarf, daß er darüber die Erfüllung seiner Amtspflichten vernachlässige. „Wer meinst du wohl", schreibt er an Wolfgang (29. Dez. 1777), „ist Organist bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lachte. Das ist ein theurer Organist; nach jeder Litaney sauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Diensten schickt er den Lipp, der will auch saufen". — (29. Juni 1778): „Nachmittags spielte Haydn bei der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbischof zugegen war) die Orgel, aber so erschröcklich, daß wir alle erschracken. Es war aber nur ein kleiner Rausch, der Kopf und die beiden Hände konnten sich gar nicht miteinander vergleichen. — — Haydn wird sich in wenig Jahren die Wassersucht an Hals saufen, oder wenigstens, da er itzt schon zu allem zu faul ist, immer fauler werden, je älter er wird"[11]. Auch der Lebenswandel der Frau Haydn muß Anstoß gegeben haben; Wolfgang spottet in einem Briefe an Bullinger (7. Aug. 1778): „Es ist wahr, die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben; es giebt aber wenige so! — mich wundert daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Ciliciatragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat". So mochte L. Mozart sowohl für sich als für seine Kinder einen näheren Verkehr mit diesem Hause um so weniger zuträglich finden, da ihm auch Haydns äußerliches Benehmen nicht zusagte. „Den möcht ich in Italien mit den Wälschen reden hören!" schreibt er (4. Dez. 1777), „da werden

[10] [Schinn und Otter] Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzb. 1808.

[11] Ähnlich äußert sich K. R[isbeck], Briefe e. reis. Franz. I S. 357. Später war Mich. Haydn bekanntlich außerordentlich fleißig.

sie gewiß sagen: questo è un vero Tedesco!"[12] Mögen persönliche Reibungen und Eifersüchteleien, wie sie in kleinen Verhältnissen leicht entstehen, vielleicht Einfluß gehabt haben auf diese ungünstige Beurtheilung Michael Haydns; jedenfalls trifft die Ungunst nicht den Künstler. Zwar meinte L. Mozart, als Mich. Haydn 1787 eine Oper Andromeda e Perseo komponirt hatte, zu einer Theatralmusik habe er kein Genie und die Arien für die Hauptperson seien wie für einen Kapellknaben gemacht. Aber die Zwischenaktsmusik zur Zaire, welche Haydn 1777 geschrieben hatte, lobte er dem Sohn außerordentlich und charakterisirte sie ausführlich, schrieb ihm auch, daß der Erzbischof ihm die Ehre angethan bei Tafel zu sagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn so etwas zu machen im Stande sei, er sollte anstatt Bier nichts als Burgunder trinken, und ihm als Belohnung — 6 Kronthaler habe auszahlen lassen (1. Okt. und 9. Okt. 1777). Aber wenn er ihm sagt „Hr. Haydn ist ein Mann, dem du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst" (24. Sept. 1778), so hat er seine Kirchenmusik im Sinne, und diese schrieb sich Wolfgang zu seinem Studium ab. Von Wien aus erbittet er sich (4. Jan. 1783) „auf klein Papier, blau eingebunden Contrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabei[13]", und schreibt kurz darauf (12. März 1784): „Das Tres sunt (M. Haydns) muß von meiner Hand in Partitur geschrieben sein". Er ließ sich diese Sachen für die sonntäglichen Aufführ-

[12] Wolfgang sagt von Schweizer (3. Dez. 1777) er sei „trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist".

[13] Dies Buch (erwähnt Cäcilia IV S. 290 f.) enthielt, nach einer Notiz von Al. Fuchs, von Mozarts Hand in Partitur geschrieben:

M. Haydn, *In te domine speravi*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verschiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

rungen bei van Swieten schicken und erbat sich für dieselben auch die neuesten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion“, schreibt er (12. März 1783), „möchte gar zu gern hören lassen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae“. Im Nachlaß Mozarts finden sich auch noch zwei Fugen Pignus futurae gloriae aus Litaneien M. Haydns von Mozarts Hand abgeschrieben. (Anh 239. 240 K.).

Erster Domorganist war seit 1751 Anton Cajetan Adlgasser (1728—1777), Schüler (nachmals Schwiegersohn) Eberlins und vom Erzbischof zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien geschickt, ein tüchtiger Orgelspieler und Accompagnist, dessen Kirchenkompositionen auch später noch in Salzburg aufgeführt und geschätzt wurden[14]. Weniger bedeutend war der zweite Domorganist Franz Ignatz Lipp, der Schwiegervater Mich. Haydns.

Die Kapellmeister und Organisten beschränkten sich nicht darauf, die Aufführungen der Kirchenmusik zu leiten, sie setzten ihre Ehre darein, daß die für den feierlichen Gottesdienst nöthige Musik auch im Wesentlichen ihr Werk sei. Bei festlichen Gelegenheiten waren neue Kompositionen unerläßlich, aber auch während des laufenden Jahreskursus sorgte man für Abwechslung durch neue Musik. Diese ununterbrochene Thätigkeit für die Kirchenmusik wurde eine vortreffliche Schule für junge Komponisten, welchen es nie an Veranlassungen fehlte Kompositionen zur Aufführung zu bringen und durch Hören und Vergleichen zu lernen. Nicht minder ersprießlich war es für ihre Schulung, daß sie sich also an fest ausgeprägte Formen und an das Haushalten mit den dargebotenen, oft beschränkten Mitteln gewöhnen mußten. Die Nachtheile jeder künstlerischen Schule blieben allerdings auch hier nicht aus. Durch den Einfluß überlieferter Gewohnheiten und individueller Manieren, auch wohl der Geschmacksrichtung hochgestellter Personen bildeten sich lokale Traditionen aus, welche durch beschränkende Normen auch für das Zufällige die freie Entwickelung hemmten. Solcher Zwang wirkt am drückendsten in kirchlichen Dingen, wo alles, was mit dem Heiligen in Ver-

[14] [Biographische Mittheilungen über A. C. Adlgasser von P. Sigismund Keller, redig. von R. Schlecht, Monatsh. für Musikgesch. 5. S. 41 f. Dramatische Kompositionen Adlgassers zählt Hammerle S. 31 auf.]

bindung tritt, selbst das an sich Unbedeutende, als seinem Wesen nach heilig gilt. Immer bleibt der Gewinn jeder Schulung, die Sicherheit der technischen Ausbildung, auch für die Entwickelung des Genies die unerläßliche Grundlage; nur von da aus kann es dahin gelangen, sich von dem was in der Tradition unwahr ist, zu befreien.

Mozart fand die Kirchenmusik, wie die Oper, zu fertigen Formen ausgeprägt vor. Die neapolitanische Schule hatte wie der Oper so auch der Kirchenmusik ihre Ausbildung gegeben, die im Wesentlichen gleichen Impulsen nach derselben Richtung folgte. Den Wendepunkt bildete die Einführung der sebständigen Melodie, welche an und für sich, ohne Rücksicht auf harmonische oder kontrapunktische Behandlung, als Ausdruck der Empfindung ihre Bedeutung hatte. Nachdem durch Oper und Kantate diese Weise der Melodienbildung allgemeine Geltung als die natürliche und verständliche Ausdrucksweise der Musik erlangt hatte, bahnte ihr namentlich das Oratorium auch den Weg in die Kirche. Diese Richtung war geeignet in mehr als einer Weise zu subjektiver Einseitigkeit zu führen. Der Charakter einfacher Größe, welcher die vorzugsweise in der römischen Schule, — deren Repräsentant bekanntlich Palestrina ist — ausgebildete Kirchenmusik auszeichnet, beruht wesentlich darauf, daß der Chor der Singstimmen — die Behandlungsweise mag harmonisch oder kontrapunktisch, die Darstellung ruhig oder belebt sein — als ein organisches Ganzes gefaßt wird, in welchem sich kein einzelnes Glied als ein an und für sich bedeutendes geltend machen kann. Der Eindruck dieser Musik ist dem des Meeres vergleichbar. Ohne Aufhören wälzt es Woge auf Woge, eine der andern gleich, und doch gewährt dieses scheinbar einförmige Treiben den Anblick wechselnden Lebens, unversiegbarer Kraft, welche sich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampf in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühl der Erhabenheit und Größe erfüllt, ohne je zu sättigen oder zu ermüden. Sowie einer Melodie das Vorrecht der Hauptmelodie eingeräumt wurde, mußte die Einigung aller Stimmen zu einem Ganzen beeinträchtigt werden. Einzelne Stimmen, die nun gelegentlich hervor- oder zurücktraten, nahmen schon dadurch verschiedene Bedeutung in Anspruch; es konnte aber nicht ausbleiben, daß eine Melodie die herrschende wurde, welche die

anderen Stimmen hauptsächlich zu tragen und zu unterstützen hatten. Konnte gleich durch freie Stimmführung auch den begleitenden Stimmen eine gewisse charakteristische Selbständigkeit gegeben werden, so ist doch das Grundprinzip wesentlich geändert, seitdem von einer Hauptmelodie und ihrer Begleitung die Rede ist.

Dies trat noch mehr hervor, als auch die Instrumentalmusik Eingang in die Kirche fand. Zunächst wurden Orgel und Posaunen zur Unterstützung und Verstärkung der Singstimmen ohne selbständige Bedeutung verwandt. Als man aber auch die Saiteninstrumente und nach und nach die verschiedenen Blasinstrumente des sich ausbildenden Orchesters in der Kirche gebrauchte, mußte ihnen allmählich in ähnlicher Art die Rolle der Begleitung bei der Kirchenmusik zufallen wie in der weltlichen. Am deutlichsten sprach sich diese Richtung bei dem vom Orchester begleiteten Sologesang aus; aber auch dem Chor gegenüber bildete sich eine orchestrale Begleitungsweise aus, die auf die Behandlung der Gesangpartien Einfluß gewinnen mußte. Die Anwendung der streng kontrapunktischen Kompositionsweise galt zwar stets als ein Haupterfordernis und vorzüglicher Schmuck der Kirchenmusik; allein auch hier machte sich allmählich eine veränderte Anschauung geltend.

Die Aufgabe der kontrapunktischen Behandlung, vollständige Freiheit und Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme und vollkommene Gleichberechtigung aller unter einander, ist nur durch strenge Unterordnung aller unter ein Gesetz und freie Selbstbeschränkung der einzelnen um des Ganzen willen zu lösen; wo dies Ziel erreicht wird, sind geschlossene Einheit und lebendige Bewegung die charakteristischen Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks. Ferner bedingt das Festhalten eines einfachen Grundgedankens in vielseitiger Durchführung die strenge Konsequenz, welche dem Kunstwerk feste Einheit und nachdrückliche Bedeutung verleiht. Diese Form der Komposition eignet sich also vorzugsweise zum Ausdruck ernster und gewichtiger Vorstellungen; allein es ist auch nur eine Form, die erst durch den Inhalt, mit welchem sie erfüllt, und den Geist, durch welchen sie beseelt wird, Charakter und Bedeutung erhält. Nicht allein in alter Zeit dienten streng kontrapunktische Formen außer der Kirche im Madrigal weltlicher Unterhaltung, auch heute werden Kanon und Fuge zu

komischen Wirkungen drastischer Art, zum dramatisch lebendigen Ausdruck sehr verschiedenartiger Leidenschaften verwendet, und können so elegant ausgeführt werden, daß der Laie die kunstvolle Gelehrsamkeit, welche ihn entzückt, gar nicht ahnt. Wiewohl also kontrapunktische Bearbeitung an sich weder geistlich noch kirchlich ist, so konnte doch, je mehr die nichtkirchliche Musik sich dieser strengen Formen entäußerte, um so eher der Irrthum sich geltend machen, daß jene künstlerisch strengen Formen das Wesen des Kirchlichen ausdrückten und deshalb in der Kirchenmusik anzuwenden seien. Diese Identifizirung gründlich kontrapunktischer Arbeit mit kirchlicher Auffassung führte zu einer ebenso äußerlichen Handhabung dieser Formen, wie der von außen her in die Kirchenmusik eingedrungenen. Der Gegensatz, welchen man zwischen strenger und nichtstrenger Darstellungsweise empfand, führte zu einem Kompromiß; nach einem gewissen Herkommen wurden in den liturgischen Texten gewisse Theile streng kontrapunktisch, andere frei behandelt. Die Gestaltung in diesem Sinne war von örtlichen und persönlichen Einflüssen vielfach bedingt, im ganzen aber ist die Auffassung und Gliederung der kirchlichen Texte durch die neapolitanische Schule festgestellt worden.

Die geistige Richtung, welche diese Wandlungen der formalen Gestaltung hervorrief, ist nicht zu verkennen. Die freie Ausbildung der Melodie gab der subjektiven Empfindung in ihren mannigfachsten Nüancen und Steigerungen den entsprechenden musikalischen Ausdruck, und eine sich nach dieser Seite hin entwickelnde Kunst mußte eine außerordentliche Wirkung üben. Daß man auch die Kirchenmusik in diesem Sinn umzugestalten suchte, war die nothwendige Folge eines neu erwachten Lebens in der Kunst. Im Künstler regte sich das Bedürfnis, religiöse Empfindungen in voller Kraft und Wahrheit und mit allen Mitteln der Kunst darzustellen; die liturgischen Texte riefen den lebhaften Ausdruck tief erregter, bis zur Leidenschaft gesteigerter Gefühle hervor, sie boten Gelegenheit zur dramatisch lebendigen Darstellung einzelner Situationen; selbst die Pracht des Kultus lud dazu ein, die glänzend sich entwickelnde Musik, wie die bildende Kunst, in den Dienst des Heiligen zu nehmen. Der Eifer eines neu belebten künstlerischen Strebens entsprach dem frommen Sinn, welcher unbefangen das Beste seines Besitzes und seiner Leistungen zu heiligen glaubt, indem er es der Kirche darbringt.

Fortan beruhte die Heiligkeit und Würde der Kirchenmusik auf der Kraft und dem Ernste des genialen Künstlers. Aber der Gang, welchen die geistige Entwickelung jener Zeit besonders bei den Italiänern nahm, rief bald die Gefahren hervor, welche stets die von der Tradition sich befreiende Kunst bedrohen. Während sich die Kirche gegen die freier aufstrebende Kunst, soweit sie in derselben ein wirksames Mittel ihrer Verherrlichung erkannte, tolerant erwies, hielt sie an ihren Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunst an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten, mit Strenge fest. Auf der anderen Seite freute man sich des im schnellen Anlauf Gewonnenen und ließ sich an einer gewissen Freiheit, äußerlich damit zu schalten, genügen. Verhältnismäßig rasch tritt ein Formalismus ein, dem Sinne der Italiäner zusagend, welche sich einer in ausgeprägten Formen ausgesprochenen Schönheit zuwenden und diese auch in der Kirchenmusik in der damals allgemein gültigen Weise erstrebten. Was sie suchten, das bot ihnen die Oper; von daher stammt das geistige und künstlerische Element, welches sich in den Formen der Kirchenmusik kund giebt: sie spricht nicht sowohl zum kirchlichen Glauben der Gemeinde, als zum Schönheitsgefühl der musikalisch Gebildeten. Die bestimmten Formen der Oper ohne weiteres auf die Kirchenmusik zu übertragen, verboten schon die liturgischen Formen des Gottesdienstes, denen die Musik sich unterwerfen mußte. Allein man gab den Zusammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmusik, an die Intonation des Priesters sich anschließend, ihre Motive entlehnte, die sie dem altüberlieferten Tonsystem gemäß behandelte, und verzichtete für die Freiheit selbständiger Erfindung auf eine, zumal bei einer dem Kultus dienenden Kunst, schlechthin unersetzliche musikalische Symbolik. Denn entnahm man auch später noch einzelne Motive den Kirchentönen, so hatte das als etwas Vereinzeltes nicht mehr dieselbe Bedeutung, und die Bearbeitung derselben wurde in Sinn und Weise der neuen Richtung ausgeführt. Diese aber strebte der erregten Empfindung und Leidenschaft einen starken, lebhaften, durch subjektive Auffassung eigenthümlich gefärbten Ausdruck zu geben und konnte der wachsenden Neigung für das sinnlich Reizende, für anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiet des Kirchlichen nicht widerstehen. Endlich erwies sich die Herrschaft der Gesangskunst auch in der

Kirchenmusik mächtig. Die Gewöhnung an den Genuß der vollendeten Virtuosität der Sänger vereinigte sich mit der Vorstellung, daß die dem herrschenden Geschmacke nach vorzüglichsten Leistungen auch die würdigsten für den Dienst des Heiligen seien und dem Glanze des Kultus am besten entsprächen. Wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik dem Wesen nach auf derselben Stufe mit der Opernmusik und mit denselben Mitteln in gleichem Sinne wirkend wie diese.

Mit dem Einfluß, welchen die italiänische Musik durch die Oper und die Virtuosen in Deutschland gewann, drang sie auch in die Kirchen des katholischen Deutschlands ein und gelangte hier zu völliger Herrschaft. Dabei stellte sich aber ein erheblicher, wenngleich damals schwerlich empfundener oder zum Bewußtsein gebrachter Unterschied heraus. Die Auffassung und Ausdrucksweise der italiänischen Kirchenmusik war, wenn auch verweltlicht, in ihrem Wesen national, und hatte in den Grundempfindungen und der Art sie auszusprechen, insofern sie mit dem Volk in einem lebendigen Zusammenhang stand, Anspruch auf objektive Wahrheit und allgemeines Verständnis. Bei der Übertragung der fertigen Kirchenmusik nach Deutschland mußten Auffassung und Darstellung als fremde erst durch Vermittelung der künstlerischen Bildung angeeignet werden; was in Italien im Verlauf der nationalen Entwickelung sich ausgebildet hatte, überkam man als bloße Form. Der Sinn für das Schöne, für Anmuth und Grazie, die erregbare Leidenschaft der Italiäner konnten nicht mit übertragen werden, das nur äußerlich Angeeignete wurde noch oberflächlicher behandelt als auf dem Boden, auf dem es gewachsen war. Daneben spukte die Schultradition von dem kirchlichen Verdienste der kontrapunktischen Arbeit, namentlich der Fuge, und beförderte ein geistlos routinirtes Formelwesen. So vereinigten sich Leichtfertigkeit und Pedanterie, Oberflächlichkeit und Trockenheit, und die Kirchenmusik verfiel rascher und sichtlicher als die Oper. Der Zwiespalt zwischen dem wahren Wesen und der abgelebten Form tritt, je tiefer er liegt, um so bedeutender zu Tage; dazu setzte das weitgehende Bedürfnis nach Kirchenmusik eine Menge mittelmäßiger Kräfte in Arbeit, während bei der Oper schon die Rücksicht auf das Publikum eine Auswahl zu treffen nöthigte. Unter solchen

Umständen konnte selbst ein hervorragendes Genie sich nur im einzelnen auf einem Gebiet auszeichnen, wo durchgreifende Umgestaltungen nur von dem Geiste der Zeit und des Volkes getragenen Bestrebungen des Einzelnen gelingen[16].

Diese allgemeine Lage der Kirchenmusik wurde an einzelnen Orten durch lokale Eigenthümlichkeiten der Liturgie, durch die Geschmacksrichtung der Kirchenvorsteher, durch die Verschiedenartigkeit der Kräfte mannigfach bedingt und modifizirt. Die eigenthümlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart in Salzburg schreiben mußte, deutet er selbst in einem Briefe an Padre Martini (4. Sept. 1776) an[17].

Ich lebe hier an einem Ort, wo die Musik wenig Glück macht, obgleich hieselbst, auch nachdem einige fortgegangen sind, noch sehr tüchtige Musiker und besonders tüchtige Komponisten von gründlichem Wissen und Geschmack sind. Mit dem Theater sind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Kastraten und werden deren schwerlich haben, denn sie wollen gut bezahlt sein und Freigebigkeit ist nicht unser Fehler. Ich unterhalte mich indeß damit, daß ich für die Kammer und die Kirche schreibe, und es sind hier noch zwei sehr tüchtige Kontrapunktiker Haydn und Adlgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe für die Kirche zu schreiben so viel ich will. Übrigens da mein Vater schon 36 Jahr im Dienste dieses Hofes ist und weiß, daß der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Literatur zugewendet, die schon ohnedies sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie. Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern als höchstens drei Viertelstunden. Diese Art von Kompositionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken u. s. w. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!

Über die äußere Einrichtung für die Kirchenmusik in der Domkirche haben wir noch Nachricht[18]. „Die hochfürstliche Domkirche

[16] Eine Schutzschrift gegen einseitige Verurtheilung ist Frz. Lorenz, Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Bresl. 1866.

[17] Vgl. A. M. Z. XXIII S. 683 ff.

[18] Marpurg, Krit. Beitr. III S. 195.

hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor vier Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludiren gebraucht; bei der Musik selbst aber wird eine der vier Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und die Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten u. s. w. und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit"[19].

Unter Mozarts Kompositionen für die Kirche nehmen die Messen[20] schon nach ihrer Bedeutung für den Gottesdienst die erste Stelle ein[21]. Die Gliederung der einzelnen Theile finden wir bei Mozart in der durch die neapolitanische Schule ausgeprägten Weise festgehalten. Die Abschnitte des fortlaufenden Textes schließen sich an die für den Vortrag des Messe lesenden Priesters vorgeschriebenen Absätze[22] an, werden aber sehr verschieden bearbeitet. Wo der Komponist freien Spielraum hat, pflegen die einzelnen Abschnitte als selbständige Musikstücke mit zweckmäßiger Abwechslung durch Solo und Chor behandelt zu sein. Aber so ausgeführte Messen wurden nur bei feierlichen Gelegenheiten (missa solemnis) oder durch besondere Vorliebe einer maßgebenden Persönlichkeit zur Aufführung gebracht; für den regelmäßigen Gottesdienst nahmen sie zu viel Zeit in Anspruch. In der kurzen Messe (missa brevis) werden daher die größeren Abtheilungen wesentlich als je ein zusammenhängender musikalischer Satz behandelt, in welchem die einzelnen Abschnitte zwar unterschieden, aber nicht selbständig abgeschlossen werden; dabei ist natürlich noch ein sehr verschiedenes Maß in der Knappheit.

Der dreimalige Anruf Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! ist regelmäßig zu einem längeren Satze ausgeführt.

19 Eine ähnliche Einrichtung verlangt Mattheson, Neu eröff. Orch. I S. 158 f.

20 Eine kurze Charakteristik derselben giebt L[orenz], Deutsche Mus. Ztg. 1862 S. 265 ff. [Einzelbesprechungen aus Anlaß der neuen Ausgabe giebt Gr. Waldersee in der Allg. Mus. Ztg. 1877 und 1878.]

21 Der Text der Messen und anderer wichtiger Kirchenmusiken ist in der Beilage zusammengestellt.

22 Sie sind im Abdruck des Textes durch große Anfangsbuchstaben angedeutet.

Früher liebte[23] man einen kurzen, feierlich langsamen Satz auf die Worte Kyrie eleison als Einleitung einem lebhaft bewegten, weiter ausgeführten vorzusetzen[24] (K. 49. 55. 66. S. I. 1. 2. 3.); später pflegt das Ganze nur ein Satz zu sein. In lebhafter Bewegung und von gefälligem Charakter faßt er das Flehen zu Gottes Erbarmen, in welchem das Gemüth sich innerlich sammeln soll, nicht mit tiefem Ernst auf, sinkt aber auch nicht zu leerem Spiel herab. Wo es ernster genommen ist, zeigt sich dies meistens auch in der strengeren kontrapunktischen Behandlung der Singstimmen (K. 192. 194. 262. S. I. 6. 7. 12). Die Worte Christe eleison werden regelmäßig hervorgehoben, gewöhnlich mit dem Ausdruck wehmüthigen Flehens, äußerlich oft durch Solostimmen. Überhaupt pflegen im Kyrie Solostimmen und Chor zu wechseln.

Das Gloria[25] zerfällt bei ausführlicher Behandlung gemäß den aneinander gereihten Anrufungen in mehrere Sätze. Der Charakter des Ganzen ist der einer jubelnden Lobpreisung; der Ton, welchen die Worte gloria in excelsis Deo! veranlaßten, bleibt für das Ganze maßgebend. Auch das Bestreben, äußeren Glanz und Pracht als Ausdruck feierlicher Würde auf den Gottesdienst zu übertragen, spricht sich in dem lebhaften, feurigen, durch starke Instrumentation, besonders durch rauschende Violinfiguren pomphaften Satz aus. Das Anfangsmotiv wird an geeigneten Stellen, häufig beim Quoniam, wieder aufgenommen und bildet den Faden, der das Ganze zusammenhält. Bei ausführlicher Behandlung pflegt mit Laudamus te Solo einzutreten; selbst ohne detaillirten Ausdruck der Worte laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te dienen die vier Kommata als natürliche Anhaltspunkte für die musikalische, namentlich rhythmische Gliederung des Satzes. Auch der Gegensatz von Solo und Chor ist häufig weniger in der Beschaffenheit der Textesworte als in dem künstlerischen Bedürfnis begründet, durch

[23] Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 48.

[24] Der Anfang eines in dieser Art breit angelegten, unvollendet gebliebenen Kyrie hat sich erhalten (Anh. 18 K.).

[25] Die ersten Worte Gloria in excelsis Deo intonirt der Priester vor dem Altar in der vorgeschriebenen Weise und der Chor fällt mit den Worten et in terra pax ein; ebenso verhält es sich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erst mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Daher sind sehr häufig die Anfangsworte nicht komponirt; andremal aber wiederholt der Chor die vom Priester intonirten Worte.

Abwechslung von Licht und Schatten die Masse zu gliedern. Im ganzen gilt es, daß die Worte, welchen die höchste Bedeutung zukommt, vom Chor vorgetragen werden; der Sologesang dient als ein leichterer Schmuck, auch zur Vorbereitung auf den mit erhöhter Kraft wieder eintretenden Chorgesang. Den Mittelpunkt dieses Theils der Messe bildet der dreifache Anruf:

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Hier ist eine eigenthümliche tief erregte Stimmung, wie geschaffen für den musikalischen Ausdruck, in einer periodischen der musikalischen Darstellung günstigen Gliederung ausgesprochen. Das Qui tollis bildet auch bei Mozart den Schwerpunkt des Gloria, der es zwar einfach vom Chor vortragen läßt, aber hier namentlich durch den Zauber einer reichen und originellen, auch bei der überraschendsten Kühnheit sicher und klar geführten Harmonie die schönste Wirkung erzielt. Die folgenden Worte quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe werden der musikalischen Gliederung zu Liebe als Lobgesang behandelt[26], um auf das Dunkel des Qui tollis helleres Licht folgen und das Gewicht des Folgenden stärker wirken zu lassen. Denn die letzten Worte cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen! werden, obgleich sie dadurch aus dem natürlichen Zusammenhang gerissen werden, selbständig als Fuge behandelt. Bei Mozart sind es anfangs kurze fugirte Sätze (S. I. 1. 2), dann förmliche, zum Theil lang ausgearbeitete tüchtige Fugen (S. I. 3. 4. 5. 6. 12., S. XXIV. 28), mit welchen er das Gloria beschließt. Später verbannte Erzbischof Hieronymus Abneigung die Fugen, und die Schlußworte des Gloria wurden in einem kurzen Chorsatz behandelt (S. I. 8. 9. 10. 11).

Das Credo bot der musikalischen Behandlung die größte Schwierigkeit dar. Einen langen Satz, dessen einzelne Theile von dem mit Nachdruck vorangestellten Hauptverbum abhängig sind, kann man musikalisch nicht so darstellen, daß der Zusammenhang dem Zuhörer gegenwärtig bleibe; jede Gliederung zerstört die grammatische Konstruktion der Periode. Man hat, um

[26] Dieser zu Gefallen ist auch wohl das Wort quoniam vor jedem einzelnen Komma wiederholt worden, z. B. in der Messe 257 K., S. I. 9.

diesem Übelstande abzuhelfen, das Wort credo an den geeigneten Stellen wiederholt (S. I. 6. 9). Allerdings ist dem logischen Bedürfnis damit gewissermaßen Genüge geschehen, allein das wiederholte credo paßt nicht in die grammatische Struktur und der Widerspruch der sprachlichen und musikalischen Ausdrucksweise wird im Grunde nur verschärft. Damit steht im genauesten Zusammenhang, daß die in dem Glaubensbekenntnis ausgesprochenen Vorstellungen wesentlich der Spekulation angehören, nur ausnahmsweise auf das Gefühl unmittelbar wirken, auch die Einkleidung derselben die Phantasie nicht zu musikalischem Ausdruck anregt. Diese Schwierigkeiten konnten zu einer Zeit überwunden werden, in welcher sich die Musik mit allem ihrem Können und Wollen dem Kultus unbedingt zur Verfügung stellte, die durch den Kultus ihr dargebotenen Worte mit vollem Glauben an ihre Heiligkeit hinnahm, um ihnen mit ihren Mitteln den wahrsten Ausdruck zu verleihen. Die Individualität der Kunst kam so wenig in Frage als die des Glaubens; das unsichtbare Gesetz der unerschütterlichen kirchlichen Überzeugung prägte den Charakter unmittelbarer Hingebung der Kunst an das Heilige in allen Werken aus. Damit hängt es innerlich zusammen, daß auch die Formen der Musik direkt an die durch uralte Tradition geheiligten Weisen des Kultus anknüpften und durch die streng kontrapunktische Durcharbeitung sich gedankenmäßiger Behandlung näherten. Allein seitdem subjektive Empfindungs- und Ausdrucksweise sich auch in der Kirchenmusik geltend machte, seitdem die alte strenge Form einem Reichthum mannigfacher Mittel Platz machte, fiel der kirchliche Text der Kritik des Musikers anheim, der ihn auf die Bedingungen hin prüfte, welche seine Kunst zur Hervorbringung eines absolut gültigen Kunstwerks stellte. Je spröder die Worte des Glaubensbekenntnisses dem Musiker entgegentraten, um so sicherer gewann nach der geistigen Richtung jener Zeit das der künstlerischen Befriedigung zugewandte Bestreben die Oberhand. Die Komponisten behandeln vorzugsweise das Credo als einen Stoff, der für die künstlerisch-musikalische Form, auch wo er derselben widerstrebt, durch Gliederung im einzelnen und zusammenhaltende Einrahmung bearbeitet werden muß. Beiden Anforderungen wird nach einem Schema genügt, das sogar für manche Einzelnheiten fast typisch festgehalten wird. Dahin gehört z. B. die starke Betonung der Todten bei den

Worten judicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum, die Malerei des descendit de coelis, das zur Bekräftigung wiederholte non in den Worten cujus regni non erit finis, und Ähnliches. Solche Charakteristik, welche Einzelnheiten auf Kosten des Ganzen hervorhebt, zeigt, wie begierig man alles hervorzog, was nur eines musikalischen Ausdrucks fähig war, um sich mit dem Übrigen abzufinden, so gut es gehen mochte.

Die Hauptsätze, in welchen die musikalische Kraft des Credo sich konzentrirt, sind diejenigen, in denen durch die Erwähnung der Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung Christi das Gemüth und die Phantasie gleich tief und lebendig angesprochen werden. Es war Herkommen geworden, die Worte qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis, wenn sie auch durch Sologesang oder sonst hervorgehoben werden, mit dem Vorhergehenden zu verbinden, und mit et incarnatus est einen Abschnitt zu machen[27]. Diese Worte werden der Ausdruck des innigsten Dankgefühls für die Menschwerdung des Heilandes, gewöhnlich, um die Wiege des Christkinds mit milder Klarheit zu umgeben, von Solostimmen vorgetragen. Ernst und gewichtig spricht dann der Chor mit crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est den tiefen Schmerz, den die gläubige Gemeinde beim Anblick der Leiden des Heilandes mitempfindet, in dem et resurrexit u. s. w. die freudige Zuversicht der Auferstehung aus. Hier bewährt sich auch Mozarts wunderbare Kraft, Herz und Phantasie zu erregen und durch echt künstlerisches Maßhalten zu beruhigen, wie die sichere Kunst, mit einfachen Mitteln der Harmonie und Stimmführung zu wirken und die Einzelheiten zu einem Gefüge zusammenzuschließen, in welchem eins das andere trägt und hebt, ohne die Gesammthaltung des ganzen Credo zu zerstören. Die seltene Vereinigung dieser Eigenschaften giebt diesem Theil der Messe auch bei der meist knappen und einfachen Behandlung hohe künstlerische Vollendung.

Die Worte et in spiritum sanctum werden in einer mehr durch das Herkommen, als nach einem inneren Grunde bestimmten Weise hervorgehoben, gewöhnlich als Solo, mitunter für

[27] In früherer Zeit wurde der Hauptnachdruck auf die Worte et homo factus est gelegt, die auch Beethoven in der D Messe so wunderbar hervorhebt.

eine Stimme (S. I. 1. 2. 4), auch wohl durch ein langes Instrumentalvorspiel eingeleitet (S. I. 12.) Abgesehen von kirchlichen Bestimmungsgründen, welche hierauf einwirken konnten, machte sich dabei wohl das Bedürfnis nach einem stark ausgesprochenen Gegensatz gegen das Vorangehende wie das Folgende geltend. Denn das Folgende et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam u. s. w. wird dem Sinne gemäß vom Chor vorgetragen. Die letzten Worte et vitam venturi saeculi, amen! werden wiederum als eine Fuge behandelt. Auch hier finden wir zuerst einen kurzen fugirten Satz (S. I. 1. 2. 6.), später aber lange, tüchtig ausgearbeitete Fugen (S. I. 4. 5. 12.), bis diese unter dem Einfluß des Erzbischofs Hieronymus verschwinden und das Credo wie das Gloria mit einem kurzen lebhaften Chor schließt (S. I. 9. 10. 11. 13.)

Um die einzelnen Abschnitte zusammenzufassen und als Glieder eines musikalischen Ganzen kenntlich zu machen, wurden verschiedene Wege eingeschlagen. Die Wiederholung des Wortes Credo (S. I. 5. 9.) auch an Stellen, wo sie das grammatische Verständnis eher stört, dient nur als ein Bindemittel in der musikalischen Textur des Satzes. Die musikalische Phrase stellt durch ihre periodische Wiederkehr eine übersichtliche Gliederung her, und bringt als ein verschiedener Behandlung fähiges Motiv lebendig vermittelnde Mannigfaltigkeit und Steigerung hervor. Hiervon abgesehen wird die Einheit dadurch hergestellt, daß eine meistens rhythmisch prägnante Figur, oder auch ein ausgebildetes Motiv, den Anfang des Credo bezeichnet und im weiteren Verlauf den Theilen untergelegt wird, welche gewissermaßen nur den Grund bilden, aus welchem die bedeutenderen Bilder heraustreten sollen. Die zweckmäßige Bearbeitung und Durchführung dieses Hauptmotivs wird nun die eigentliche Aufgabe des Künstlers, der Text ist vielfach nur als ein Anhaltspunkt für dieselbe betrachtet. Die Art der Behandlung ist mannigfaltig, bald mehr kontrapunktisch, bald mehr harmonisch; mitunter sind die Singstimmen hervortretend, mitunter die Instrumente, wo sich häufig jene lebhaften rauschenden Violinfiguren vordrängen, welche man derzeit so sehr liebte. Denn die allgemeine Richtung der Kirchenmusik mußte besonders im Credo hervortreten. Die lebhaft angeregte Stimmung spricht sich mit einer frischen Kraft aus, ist aber von ernster Sammlung und innerer Weihe weit entfernt, vielmehr

dem Heiteren und Glänzenden zugewendet, und wird nur in einzelnen Momenten sich der tiefen Bedeutung der Textworte bewußt. Mozart zollt seiner Zeit den Tribut; allein seine künstlerische Natur ließ ihn nicht zum Trivialen und Gemeinen herabsinken: Ebenmaß, Schönheit und Feinheit verläugnen sich auch hier nirgend.

Die noch folgenden Sätze der Messe sind der musikalischen Behandlung günstiger. Sie sprechen in einfachen Worten, wie im Kyrie, eine bedeutende allgemeine Empfindung aus, welche auch musikalisch anregt und ausklingt.

Das Sanctus zerfällt in drei regelmäßig scharf geschiedene Abschnitte. Die ersten Worte sanctus dominus Deus Sabaoth! — deren Auffassung als Ausdruck der höchsten Erhabenheit nicht zweifelhaft sein konnte — sind gewöhnlich im Sinne einer feierlichen Einleitung zu den Worten pleni sunt coeli et terra gloria tua gefaßt, welche feuriger und lebhafter vorgetragen werden. Die Bewegung steigert sich zum Ausdruck einer belebten Freudigkeit im Osanna, für welches aber die Form eines kurzen fugirten Satzes regelmäßig geworden ist.

Dagegen spricht sich im Benedictus[28] die innerliche Freudigkeit des Herzens über die Einkehr des Herrn aus, dessen Erscheinung es in stillem Anschauen froh wird. Eine milde Wärme durchdringt die einfachen Worte, welche rings um sich einen Schimmer von Verklärung verbreiten. Die künstlerische Eigenthümlichkeit Mozarts hat hier der überlieferten Form den Stempel seines Geistes so sichtbar aufgeprägt, daß vorzugsweise seine Auffassung des Benedictus maßgebend geworden ist. In der Regel wird es von Solostimmen vorgetragen, denen hier mehr Raum als sonst eingeräumt wird. Seltener sind es einzelne Solostimmen (S. I. 2. 4. 7.), meistens alle vier, welche bald wechselnd bald vereinigt das Wort des Trostes verkündigen; obligate Orgelbegleitung hebt wohl auch noch durch einen eigenen Schmuck diesen Satz hervor (S. I. 11.) Von sehr schöner Wirkung ist es, wenn (S. I. 10.) der Chor den Solostimmen regelmäßig wiederkehrend mit gehaltenem Ausdruck das Wort Benedictus zuruft. Das Osanna wird gewöhnlich ganz oder abge-

[28] Mozart schreibt von Mannheim (4. Nov. 1777): „Hier ist es nicht üblich daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dort allezeit spielen".

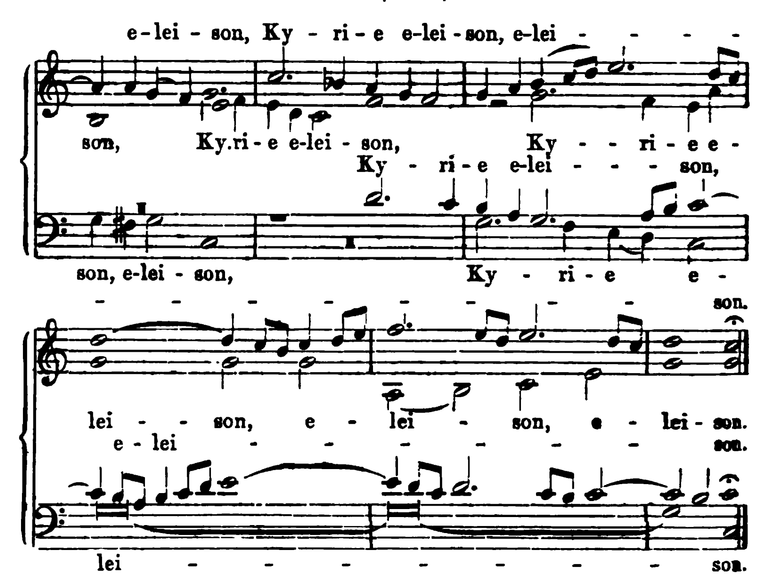
kürzt aus dem Sanctus wiederholt, mitunter ist es aber auch in das Benedictus verwebt (S. I. 4. 12.).

Der letzte Satz zerfällt in zwei scharf kontrastirende Abschnitte. Der erste, welcher das Gefühl der Zerknirschung, der flehentlichen angsterfüllten Anrufung ausdrückt, pflegt mit Vorliebe behandelt zu werden. Der Anruf Agnus Dei qui tollis peccata mundi und die Bitte miserere nobis bieten eine natürliche Gliederung dar, welche nicht selten zur Abwechslung von Solo und Chor benutzt ist; die Stimmung ist für musikalischen Ausdruck ganz und gar geeignet. Zu diesem Ausdruck innerer Seelenaufregung tritt nun das Dona nobis pacem in vollkommenen Gegensatz, und in keinem Satz der Messe spricht sich der veränderte Geist der Kirchenmusik so entschieden aus. Der Friede, um welchen hier gebeten wird, ist sehr äußerlich aufgefaßt und ebenso äußerlich der Zuversicht, mit welcher die Bitte ausgesprochen wird, der Charakter einer zufriedenen Heiterkeit gegeben. Der andächtige Zuhörer sollte zum Schluß in eine angenehme Stimmung versetzt werden, und so gab man den tiefen Ernst jenes Gebets um Frieden einem den Sinnen schmeichelnden Genuß preis. Die Musik des Dona trägt durchweg den Charakter einer anmuthigen, gefälligen Heiterkeit; Bewegung und Rhythmus sind von behaglicher Lebendigkeit, die Melodien ansprechend, die Formen leicht eingehend; mitunter macht sich auch ein pomphaftes Wesen noch daneben geltend. Durch Mannigfaltigkeit und Anmuth weiß Mozart hier noch anziehend zu wirken; Ernst und Tiefe ist auch bei ihm selten zu finden.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik werfen wir noch einen Blick auf einzelne Messen Mozarts.

Von den ersten Versuchen ist schon geredet. Offenbar unter dem Einfluß seiner Studien unter Padre Martini sind einige nicht vollendete Messen entstanden, deren Handschrift auf das Jahr 1771 und 1772 hinweist. Die am weitesten vorgerückte in C dur (115 K., S. XXIV. 28.) bricht mit dem neunten Takt des Sanctus ab. Sie ist nur von einem bezifferten Orgelbaß begleitet und mit Ausnahme der beiden Fugen knapp gehalten, aber fast unausgesetzt in streng kontrapunktischen Formen gearbeitet, wovon das durch ein Adagio von fünf Takten eingeleitete Kyrie ein Beispiel geben mag:


Allegro. Ky - ri - e e - lei - - - son,
Ky-ri - e e - lei - - son, e - lei - - - - - -
Ky - ri - e e - lei-
Ky - ri - e e - lei - -
Christe e-lei - son, Ky - ri - e e - lei-
- - - son, Ky - ri-e e - lei-son, Christe e - lei - son,
- - - son, Ky - ri - e e- lei-
- - - - - - son, e- lei - son, Christe e - lei - -
son,
Ky - - ri - e e - - - lei - - - - - -
son, Christe e - lei - - - - - - - - - -
son,
Ky - ri-e e - lei-son, Ky - ri - e
- - son, e - lei - son, Christe e-lei - -
- - - son, son, Christe e-lei - son,
Ky - ri-e e - lei-



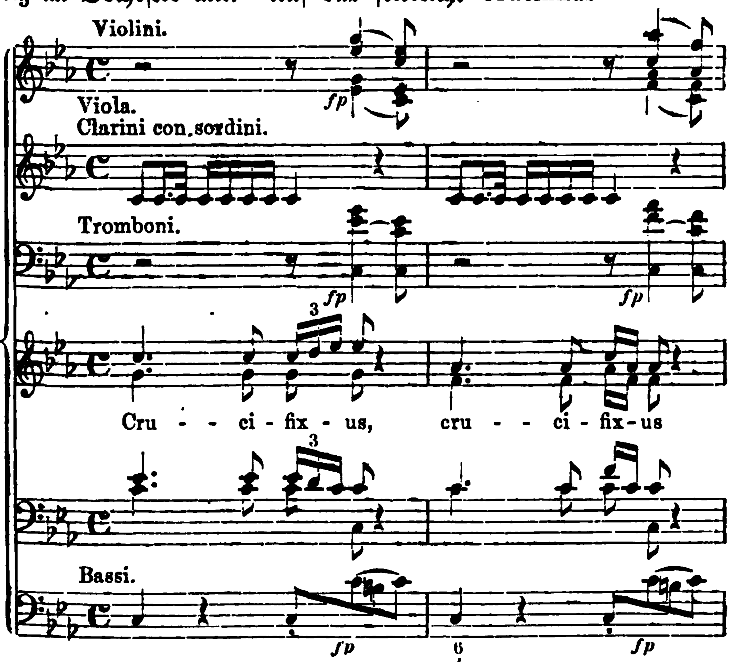
Die ganze Arbeit erinnert auffallend an die Kirchenkomposition Padre Martini's, und es ist sehr begreiflich, wenn hier das Schablonenmäßige der Schularbeit stark hervortritt, während die sonst durch den Ausdruck der Empfindung sich auszeichnenden Sätze hier zu kurz gekommen sind. Von derselben Art ist eine Messe in F dur (116 K., S. XXIV. 33.), welche bei den Worten sedet ad dexteram patris abbricht, sowie ein Kyrie in C dur (221 K., S. XXIV. 34).

Ein Versuch nach einer ganz anderen Richtung hin ist eine Messe in C moll (139 K., S. XXIV. 4.), die wahrscheinlich ins Jahr 1772 fällt. Hier sind alle Mittel aufgeboten, um eine außerordentliche Wirkung hervorzubringen; man möchte annehmen, daß sie wie die Pater Dominicusmesse durch eine besondere Veranlassung hervorgerufen sei[29]. Alle einzelnen Abschnitte sind als selbständig abgeschlossene Sätze behandelt. Das Kyrie beginnt mit einem langsamen pathetischen Satz in C moll, worauf ein lebhaftes, ausgeführtes Allegro in C dur $^3/_4$ folgt, dann das Christe eleison als selbständiges Soloquartett, nach dessen Schluß das Kyrie wiederholt wird[30]. Die Solostimmen sind,

[29] L. Mozart erwähnt einmal eine Messe für Graf Spaur; das könnte diese sein. [Vgl. über dieselbe auch Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877 S. 642.]

[30] In Italien wurden gewöhnlich aus dem Kyrie, Christe, Kyrie drei selbständige Sätze gemacht, von denen der letzte eine ausgearbeitete Fuge ist. Auch

abgesehen von kleinen zwischen den Chor eingeschobenen Stellen, sehr viel in verschiedener Kombination verwendet. So ist Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Duett für Tenor und Baß, Quoniam als Sopransolo, Et incarnatus als Duett für Sopran und Alt, Et in spiritum als Tenorsolo, Benedictus als Sopransolo, zu welchem der Chor Osanna singt, aufgefaßt. Auch das Agnus dei beginnt mit einem Solo des Tenors, nach welchem der Chor eintritt; die letzte Anrufung vor dem Dona ist dem Soloquartett gegeben. Diese Solosätze sind völlig abgerundet, durch längere Ritornelle eingeleitet und abgeschlossen, auch tritt das Bestreben gefällig zu wirken in der ganzen Haltung unverkennbar hervor, sogar eine mäßige etwas opernhafte Bravour ist nicht verschmäht. Dagegen sticht um so mehr das Pathos ab, welches allen Sätzen, die dessen fähig sind, gegeben ist. Außer dem Kyrie sind Qui tollis, Crucifixus, Agnus im Moll gesetzt, frappante Harmonien werden durch die Begleitung hervorgehoben, drei Posaunen wirken dabei selbständig im Orchester mit. Auf das feierliche Crucifixus



in Dresden war dies üblich und findet sich daher auch in Hasse's, Naumann's und anderer Dresdner Komponisten Messen, sowie in Bach's H moll Messe.


colle parte
e-ti-am pro no - bis sub Pon - ti-o Pi - la - to
5 3 6 6♭ 6 4 7♭ 5 6
p
pas-sus, pas-sus et se - pul - - tus est.

folgt dann unmittelbar als beabsichtigter Kontrast das Sopransolo



worauf Chor und Orchester, mit drei Trompeten (wie in der ganzen Messe) einfallen.

Auch seine kontrapunktische Kunst hat der jugendliche Meister nicht verläugnen wollen. Außer einzelnen Stellen, in welchen die imitatorische Schreibweise bald mehr bald weniger ausgeführt angewendet wird, sind auch die beiden hergebrachten Fugen, die erste auf das Thema



die zweite et vitam mit zwei Subjekten und allen Requisiten einer vollständigen Fuge breit ausgeführt. Freilich stehen diese stark kontrastirenden Einzelheiten auch nur als solche neben einander und bilden kein einiges Ganze; längere Partien, die in gewohnter Weise zu rauschenden Violinfiguren den Chor als Füllstimmen treten lassen, fallen nur um so mehr anf. Indessen ist der Fortschritt nirgend zu verkennen. Material wie Bearbeitung sind tüchtiger geworden und die Intention, etwas Bedeutenderes mit größeren Mitteln darzustellen, tritt überall hervor.

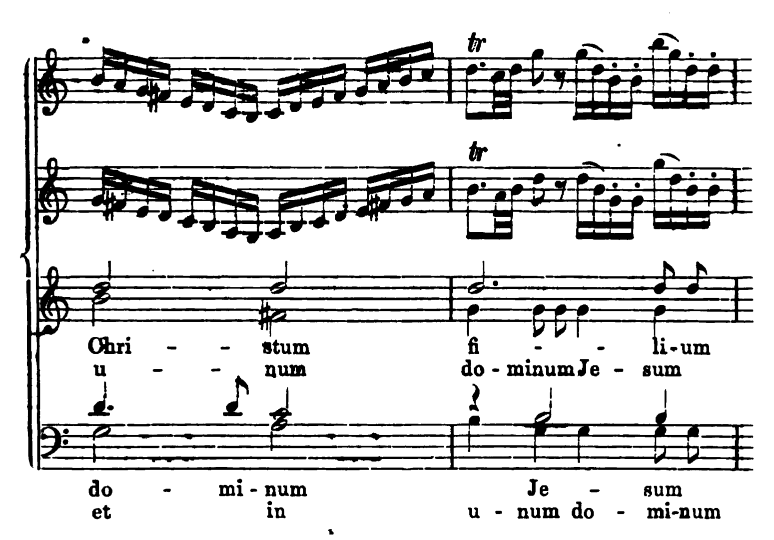
Die im Juni 1773 komponirte Messe in honorem ss. Trinitatis (167 K., S. I. 5.)[11] ist für Chor allein, ohne alle Solosätze geschrieben; sie zeigt zwar keinen hohen Schwung, aber durchgehends kräftigen Ernst und tüchtige Behandlung. Das Kyrie ist ein länger ausgearbeiteter Satz, ohne eigentliche Durchführung eines Thema's, aber in freier und lebendiger Stimmführung. Im Gloria sind die Singstimmen neben lebhaften Violinfiguren vorherrschend harmonisch gehalten. Interessant ist das Credo durch den konsequent durchgeführten Versuch, dasselbe zu einem festen musikalischen Organismus zu gliedern. Gleich zu Anfang treten drei Motive auf, denen die Singstimmen sich in verschiedener Weise gesellen, eine rhythmisch scharf charakterisirte Figur:



ein mehr melodiöser Gang

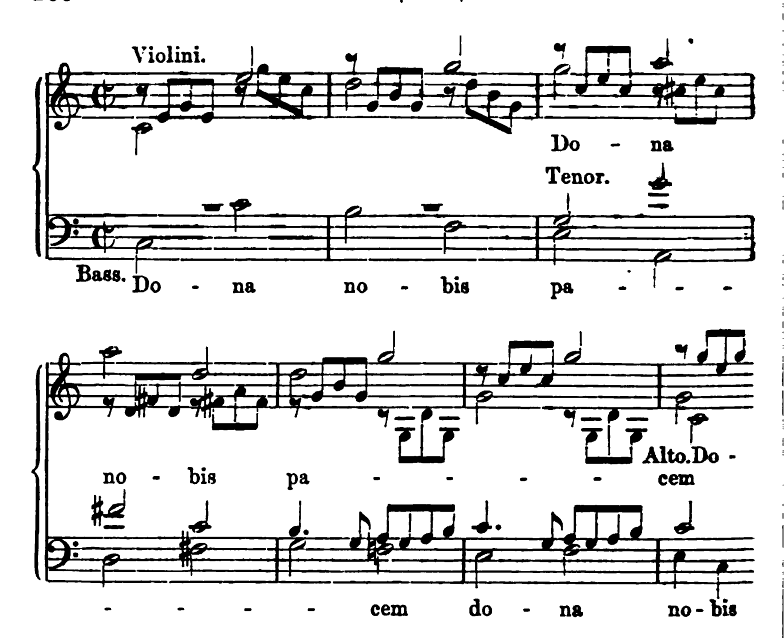
[11] [Vgl. über dieselbe Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877. S. 737].


Violini.
Sopran.
Alt.
vi - si-bi-li-um om - ni-um
Tenor.
Bass. vi - si - bi - li-um et in - vi - si -
und eine rauschende Figur
Vno 1.
Vno 2.
Sopr.
Alt.
et in u - -
Tenor.
Bass.
et
num Do - mi-num Je - sum
et in
in u - - num



Diese drei Motive bilden in mannigfaltiger Verbindung und Durchführung die wesentliche Substanz des Credo; namentlich wird das erste Motiv in vielfachem, besonders harmonischem Wechsel der Stamm, aus dem die anderen an geeigneten Stellen wieder hervortreten, wobei der passende Ausdruck des Textes und das musikalische Bedürfnis geschickt ausgeglichen sind. Nur zweimal ist die gleichmäßige Bewegung unterbrochen, bei dem kurz, aber ernst und würdig ausgedrückten et incarnatus est, und bei den Worten et in spiritum sanctum. Diese sind durch ein langes Ritornell und durch die abstechende Weise der an ein Solo erinnernden Behandlung absichtlich aus dem übrigen Zusammenhang herausgehoben. Gegen das Ende der breit ausgeführten Fuge Et vitam deuten die Geigen auf das erste Motiv des Credo hin, die Singstimmen nehmen mit Amen das zweite Motiv auf, und indem nun das erste Motiv der Geigen die Oberhand gewinnt, wird das Ganze abgeschlossen.

Das Benedictus hat als Chorsatz einen ungewöhnlich ernsten Charakter; eine leichtere, anmuthige Bewegung hineinzubringen, ist den selbständig geführten Geigen zugetheilt. Auch das Dona nimmt mit der thematischen Behandlung des Hauptmotivs einen festen Gang und Schritt.



gegen den die lebhafte Begleitungsfigur nur in der Mitte mehr hervortritt; der trefflich zusammengehaltene Schluß bleibt in würdiger Stimmung.

Den fertigen Künstler zeigt die am 24. Juni 1774 komponirte Messe in F dur (192 K., S. I 6), welche man mit Recht dem Requiem am nächsten gestellt hat[32]. Die ganze Messe, die an die schönsten Muster der älteren neapolitanischen Schule erinnert, ist in den knappsten Formen gehalten, keiner der kleineren Abschnitte zu einem selbständigen Satze ausgebildet; die einfachsten Mittel sind auf das Feinste angewendet. Chor und Solo wechseln fortwährend ab, die Solostimmen, nirgends konzertirend, dienen zur feineren Schattirung des Chors, der öfter responsorienartig ihnen antwortet, oder bekräftigend wiederholt und abschließt. Die Begleitung besteht außer dem (für die Orgel bezifferten) Baß nur aus zwei Violinen, aber sie ist selbständig gearbeitet und sowohl im Gegensatze zu den Singstimmen als durch die Klangfarbe wirksam und fein nuancirt. Alle Sätze der Messe sind kontrapunktisch, meistens in strenger Form,

[32] A. M. Z. XIX S. 368. [Vgl. auch über dieselbe Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877. S. 739].

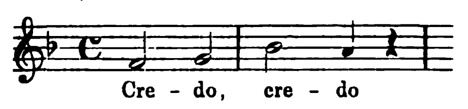
gearbeitet und mit sicherer Meisterhand ausgeführt. Die Einheit im ganzen und in den einzelnen Theilen, welche die nothwendige Folge dieser musikalischen Darstellungsweise ist, tritt auch hier überraschend zu Tage. Die Stimmen dienen überall der festen Durchführung eines Gedankens, die einzelnen Züge sind nicht zufällige, willkürliche; ein Motiv, das an einer Stelle nur angedeutet ist oder vorbereitet, wird an einer andern das Hauptmotiv, kurz die gleichmäßige Wechselbeziehung aller einzelnen Faktoren zu einander wirkt wie durch ein festes aber klares Gewebe ein einiges Ganze. So beginnt das Gloria mit einem bedeutenden Motiv im Sopran:





welches die Grundlage des ganzen Satzes wird und, bald ganz und unverändert, bald verkürzt oder modifizirt, in verschiedenen Lagen als Cantusfirmus erscheint, welchem die übrigen, mannigfach kontrapunktisch bearbeiteten Stimmen einen der wechselnden Stimmung entsprechenden Charakter aufprägen, bis es mit

Amen in einem mächtigen Unisono abschließt. Mit diesem Hauptmotiv sind andere verschieden nuancirte mit großer Meisterschaft reicher und stets klarer Harmonieführung, welche im Qui tollis wohl den Höhepunkt erreicht, zu einem Ganzen verschmolzen. Ähnlich verhält es sich mit dem Credo. Das äußere Band bildet hier ein Motiv,



welches, dem Anfang der Intonation des Magnificat im dritten Ton oder des Gloria entnommen, oft angewendet ist, z. B. von Al. Scarlatti in einer Messe[32], von Mich. Haydn in einem Graduale (Qui sedes n. 3) zum Alleluja. Auch Mozart hat es sehr beschäftigt. Wir finden es wieder im Sanctus einer anderen Messe (257 K., S. I. 9), in einer 1779 geschriebenen Symphonie in B dur (319 K., S. VIII. 33), in einer 1785 komponirten Klaviersonate in Es dur (481 K., S. XVIII. 41), beidemal als ein Bindemotiv leicht bearbeitet, bis es als Thema des letzten Satzes der C dur Symphonie erscheint. Hier tritt es, bald einfach ausgesprochen, bald als Cantusfirmus oder in Imitationen, mehr oder weniger ausgeführt, immer eindringlicher als Band und Träger der einzelnen Glaubenssätze hervor. Dann wird es auch die Wurzel zum Thema für einzelne Sätze, wie das großartige Crucifixus, das Confiteor und das fugirte Et vitam. Man weiß nicht, was man mehr zu bewundern hat, die Meisterschaft, welche spielend den Schwierigkeiten der Arbeit erhöhte Schönheit abgewinnt, oder die Erfindung, welche dem Keim, der die verschiedenartigsten Empfindungen in sich verschlossen hält, eine Fülle von Blüthen zu entlocken vermag. Man sehe nur, wie dasselbe Motiv ruhigen, festen Glauben beim Credo, gewaltigen Schmerz im Crucifixus, frohe Zuversicht im Et vitam ausdrückt.

Das Sanctus und Benedictus sind kurze, kontrapunktisch ausgeführte schöne Sätze, namentlich das Benedictus bei großer Einfachheit von der lieblichsten Anmuth. Das Agnus dei ist freier in der Form. Drei Solostimmen tragen abwechselnd den Anruf vor, welchem der Chor mit dem Miserere nobis antwortet; die Harmonienfolge und die schöne Violinfigur in der Beglei-

[32] A. Reißmann, Gesch. d. Mus. III S. 39 ff.

tung geben diesem Satz seinen eigenthümlichen tief rührenden Charakter, dessen Ähnlichkeit mit dem Requiem in die Augen fallend ist. Das Dona ist schön und edel, aber das Bestreben demselben einen freundlich heiteren Charakter zu geben hat ihm doch an Tiefe und Bedeutung entzogen.

Auch die Begleitung hat bei dieser Messe wesentliche Bedeutung und in den beiden Violinstimmen ist mehr Kunst und Schönheit entfaltet, als in mancher vielzeiligen Partitur. Nicht zufrieden mit der selbständigen Führung der Singstimmen, läßt Mozart auch die begleitenden ihren eigenen Weg verfolgen, in der Regel mit selbständigen Motiven, in freier, oft kontrapunktischer Stimmführung, welche mit sichtlicher Liebe fein und sauber ausgearbeitet ist.

Der technischen Meisterschaft, der ebenso tiefen als klaren Auffassung entsprechend mußte auch die Erfindung sich in erhöhter Kraft und Fülle offenbaren; die einzelnen Motive haben eine Intensität, einen Reiz der Schönheit, wie sie früher kaum je angedeutet wird. Zum erstenmal tritt uns hier jene wunderbare Schönheit, Mozarts eigenstes Eigenthum, entgegen, die man als Süßigkeit bezeichnen kann, wenn man diese, wie sie in der völlig gereiften Frucht die Wirkung der naturgemäßen Entwickelung des vegetabilischen Organismus ist, als die vollkommene Harmonie der naturgemäß entwickelten künstlerischen Organisation gelten lassen will. Daß sie hier, zum Theil durch die strengere Form der Darstellung, in jungfräulicher Frische erscheint, erhöht nur ihren Reiz; sie weist auf die zukünftige Entfaltung hin.

Mit Recht hat man dieser Messe die am 8. Aug. 1774 komponirte in D dur (194 K., S. I. 7) an die Seite gestellt[33]. Der ganzen Anlage, den knappen Formen, der fließenden, durchgehends kontrapunktischen Bearbeitung, der reifen Schönheit nach ist sie ihr nahe verwandt, aber das Streben nach Anmuth tritt hier mehr hervor; an Ernst, an Idealität steht sie derselben nach. Das Kyrie zeigt noch ganz ähnliche Auffassung. Mit den Anfangsworten des Soprans



[33] A. M. Z. XI S. 460. [Gr. Waldersee, A. M. Z. 1877. S. 740].

ist der Grund gelegt, auf dem der ganze Satz erbaut wird. Theils allein in imitatorischen Kombinationen, theils weitergeführt zu einem längeren Motiv, theils verbunden mit Gegenmotiven der Singstimmen und Geigen, wird dies kurze Thema zu einem ebenso interessanten als ausdrucksvoll schönen langen Satz bearbeitet. Gloria und Credo stehen nicht auf gleicher Höhe; die kontrapunktische Bearbeitung tritt nur vereinzelt hervor, die Solostellen sind ausdrucksvoll, aber vorwiegend von anmuthigem Reiz, das Ganze geht in schönem Fluß fort und befriedigt den Hörer, regt ihn aber nur an einzelnen Stellen tiefer an. Dagegen sind Sanctus, Benedictus, ein Soloquartett, Agnus, abwechselnd Solo und Chor, Sätze von hoher Vollendung und saubérster Ausführung, in denen Formenschönheit und innige Empfindung einander entsprechen. Das ziemlich lang ausgeführte Dona läßt, ohne ins Tändelnde zu verfallen, den Charakter des Gefälligen vorwalten.

Vollständig zur Herrschaft gekommen ist das Bestreben nach gefälligem Reiz in der B dur Messe (275 K., S. I. 13), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist[34].

Der Anfang mit einem Sopransolo



ist für die Haltung der ganzen Messe charakteristisch. Die Solostimmen dominiren wesentlich, eine Fülle schöner, einschmeichelnder, auch ausdrucksvoller Melodien ist ausgestreut, wie kaum sonst wo, aber weder die Auffassung noch Ausführung greift tiefer ein. Der Chor ist meist als pieno, man möchte sagen flott, behandelt; wo kunstreichere harmonische oder kontrapunktische Führung hervortritt, ist sie mit meisterhafter Leichtigkeit ausgeführt; um so schärfer stechen dann solche Stellen wohl gegen die Umgebung ab. Bezeichnend ist die Hauptfigur des Credo

[34] Das Datum einer Abschrift in St. Peter in Salzburg 22. Dez. 1777 kann nur die Aufführung bezeichnen, [da Mozart damals schon nach Paris abgereist war. Doch geben auch die im Stifte Lambach befindlichen Stimmen 1777 als das Jahr der Komposition an. Nottebohm im K. V.].





nach Lorenz eine, vielleicht zufällige, Reminiscenz an ein beliebtes Volkslied „Bauer häng' den Pummerl an". Wenn nun nach einer höchst eigenthümlichen, bedeutsamen harmonischen Fortschreitung dies Thema eintritt




pa - tre et fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et
o - que pro - ce - - dit si - mul
vi - vi - fi - can - tem et con - glo -
Solo. et con - glo - ri - fi - ca - tur


con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est
ad - o - ra - tur qui lo - cu - tus
ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est
qui lo - cu - tus, qui per pro -



so kann dieser Kontrast die rechte Wirkung nicht hervorbringen. Das Sanctus ist ausnahmsweise ein kurzer fugirter Satz von interessanter Führung, das Benedictus ein ungemein wohlklantendes, eigenthümlich begleitetes Sopransolo; am tiefsten greift das Agnus dei, welches bei wunderschönem Klang auch ernst empfunden ist.

Werke wie die Messen in F und D dur weisen darauf hin, was Mozart als Kirchenkomponist erreichen konnte, wenn er frei und ungehemmt hätte fortschreiten können. Allein das „schnelle Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weisen und unvergeßlichen Fürsten, Erzbischof Hieronymus von Colloredo“ [35] modelte auch die musikalische Behandlung der Messe in bestimmter Weise. Die Beschränkung in der Dauer, das Verbannen des eigentlichen Sologesanges und der ausgeführten Fugen könnte als strengere kirchliche Zucht erscheinen. Allein Hieronymus hatte sich vielmehr den recht eigentlich verweltlichenden Geschmack in der Kirchenmusik angeeignet; dazu liebte er als Kirchenfürst Glanz und Pracht zu zeigen. Dieser äußerliche Einfluß zeigt sich in der übereinstimmenden Auffassung und Formbehandlung der späteren Messen vom Jahre 1775 an unverkennbar.

Den größten Zuschnitt hat von diesen noch eine 1776 komponirte Messe in C (262 K., S. I. 12), mit einem kontrapunktisch ausgeführten Kyrie und zwei ausgearbeiteten Fugen, wo das Et in spiritum sanctum durch ein langes Vorspiel eingeleitet und in einem Sopransolo mit respondirendem Chor ausgesponnen ist. Auch sind die Sätze, auf welche sich nun die musikalische Behandlung immer mehr konzentrirt, das Qui tollis (dessen figurirte Begleitung an die der Fuge Quam olim Abrahae im Requiem erinnert), Et incarnatus est und Agnus Dei durch technische Arbeit wie dem Ausdruck nach ernst und schön. Selbst das Benedictus, in welchem der Chor sein Osanna in das Benedictus der Solostimmen hineinruft, und das Dona sind in gehaltener Stimmung. Allein wie gründlich verschieden doch diese Messe von der in F dur ist, zeigt deutlich der Grundton des Gloria und Credo, welche lebhaft und glänzend, nicht ohne frische Kraft, allein in keiner Weise innerlich und tief sind.

Dieselbe Richtung spricht sich in den übrigen Messen (220. 257. 258. 259 K. S. I. 8. 9. 10. 11) [36] noch entschiedener aus. Unverkennbar ist die zunehmende Reife in der sichern und ge-

[35] Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18.

[36] In einem kleinen blauen Heft waren die Messen S. I. 8—12 zusammengebunden, mit dem Titel von des Vaters Hand V Missae in C und Angabe der Themata. Die erste ist herausgenommen, offenbar die, welche Wolfgang dem Prälaten zum h. Kreuz in Augsburg schenkte, wie er dem Vater schrieb (20. Nov. 1777).

schickten Handhabung aller Mittel; auch die Motive offenbaren die Leichtigkeit einer ungewöhnlichen Produktivität. Allein die eigentlich schöpferische Begeisterung ist durch den Zwang, in einer bestimmten Richtung zu komponiren, gebrochen. Unverkennbar soll diese Kirchenmusik einen angenehmen, gefällig anregenden Eindruck hervorrufen, der ohne geradezu aus der Kirche herauszutreten, doch deutlich macht, daß der Erzbischof Glanz und Pracht seiner fürstlichen Stellung zur Ehre Gottes in die Kirche bringe. Eine solche Aufgabe faßt auch der Künstler äußerlich und gebraucht mehr und mehr bewußt seine Kunst als Mittel. Eine unausbleibliche Folge ist Ungleichartigkeit, da Erfindung und Arbeit vielfach auseinander treten, und einseitige Übertreibung: das anmuthig Liebliche läuft Gefahr, weich und zierlich zu werden, lebhafte Beweglichkeit zu bedeutungsloser Flüchtigkeit herabzusinken. Bei großer Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Einzelnen spricht sich in diesen Messen das Bestreben, angenehm, gefällig und leicht zu schreiben, gleichmäßig aus. Wir finden eine Fülle schöner Melodie und Harmonie, Freiheit in der Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters, in der Durchführung der gewählten Motive wie in der Gliederung der Sätze. Stellen, in welchen tiefe Empfindung und poetische Auffassung sich ergreifend aussprechen, die nicht zufällig auch durch den Ernst und die Tüchtigkeit der technischen Arbeit hervorragen, treten vereinzelt hervor, als glückliche Momente einer schönen Gemüthserregung, welche nicht nothwendig aus der Grundstimmung des Ganzen hervorgeht.

Diese Messen nun, in denen Mozart nur innerhalb äußerlich gesteckter Schranken seine Natur walten lassen konnte, sind am meisten bekannt geworden; sie haben den größten Einfluß auf die seinem Vorbild nachstrebenden Musiker geübt und fast allein als Maßstab für die Beurtheilung Mozarts als Kirchenkomponisten gedient, wofür sie am wenigsten ausreichen.

Die große Verwandtschaft der Auffassung und Behandlungsweise in den Messen gleichzeitiger Komponisten, wie Hasse, Naumann, Joseph und Michael Haydn, erweist diese als nicht den Individuen eigene, sondern als die allgemeine der Zeit. Daneben treten auch als eigenthümliche Vorzüge Mozarts der Adel einer höheren Natur, tiefpoetische Empfindung und jenes Maßhalten hervor, welches das Kunstwerk als ein Ganzes

anschaut und daher die von außen gezogenen Schranken als nothwendige Bedingungen der künstlerischen Produktion auch innerlich anerkennt. Man wird einzelne Vorzüge jener Meister bereitwillig anerkennen, allein die harmonische Schönheit Mozarts erreicht keiner von ihnen. Auch als Repräsentant jener leichten, heiteren Weise, die selbst zu leichtfertigem Spiel wird, darf Mozart nicht gelten. Vor übertriebenem, virtuosenhaftem Schmuck, wie vor leichtsinniger Flüchtigkeit bewahrte ihn das Maß einer künstlerischen Natur, und wo es nur gestattet ist, offenbart sich die Tiefe seiner Empfindung. Aber sein Einfluß auf spätere Künstler, welche die aus zeitlich und persönlich beschränkten Bedingungen hervorgegangenen Formen als überall gültiges Schema des musikalisch Schönen nachbildeten und übertrieben, hat auf das Urtheil über seine Leistungen eingewirkt, die man nicht einmal genügend kannte [37].

Daß Mozart überhaupt seine künstlerische Produktion von äußeren Bedingungen abhängig machen konnte, darf nicht ohne Rücksicht auf die Denkungsart jener Zeit beurtheilt werden. Die Kunst, besonders die Musik, stand in engster Beziehung zu den Verhältnissen des Lebens, welche sie hervorriefen; Opern, Messen, Instrumentalmusik wurden geschrieben, wann man sie gebrauchte, wo man sie gebrauchte, wie man sie gebrauchte, auf bestimmte Bestellung, zu bestimmten Veranlassungen, für bestimmte Mittel. Um sich auszubilden, um seinem Beruf zu genügen, suchte man Gelegenheiten der Art mit Eifer, fand in den äußeren Bedingungen einen Antrieb, selbst unter erschwerenden Umständen die Kunst und den Künstler zu Ehren zu bringen. Konnte diese Ansicht auch allzugroße Nachgiebigkeit gegen äußere Rücksichten und handwerksmäßigen Betrieb befördern, so war sie doch, richtig

[37] Theils wurde seine Kirchenmusik verstümmelt und in entstellender Weise bearbeitet, theils wurden Opern- und andere Kompositionen für die Kirche zurecht gemacht; vgl. Beilage: Bearbeitungen von M.'s Kirchenmusik. Auch ging gar manches auf seinen Namen, woran er keinen Theil hatte, so eine von Seyfried (Cäcilia V S. 77 ff. vgl. VI S. 129 ff.) mit Recht abgewiesene Messe in Gdur (Anh. 232 K.), eine auch sonst (A. M. Z. XIV S. 829) verdächtigte Messe in Bdur (Anh. 233 K.), endlich eine nach meiner Überzeugung Mozart's unwürdige, äußerlich nicht beglaubigte Messe in Gdur (140 K.), welche Köchel und Lorenz indessen für echt halten. [Köchel hat in handschriftlichem Zusatze seine Ansicht aufgegeben. In die neue Ausgabe ist die Messe nicht aufgenommen. Die Messe in B glaubt Engl als echt nachgewiesen zu haben im Jahresbericht der Stiftung Mozarteum für 1886].

verstanden, die Grundlage einer gesunden und tüchtigen künstlerischen Produktion. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik hatte übrigens die Autorität noch eine besondere Geltung, da der Priester seine Anordnungen auch für die Musik unter die Oberherrlichkeit der Kirche stellte; in diesem Falle war er auch der Fürst, der die Musiker anstellte und bezahlte; der Respekt vor solcher Stellung war derzeit ein natürlicher, im Gemüth begründeter. Mozart war seiner Natur nach lenksam, so lange sein innerstes Wesen nicht feindselig getroffen wurde; dann war er fest und entschieden. Herangewachsen unter der Zucht eines Vaters, dessen Prinzip war gewissenhaft jede Pflicht zu erfüllen, übrigens was sich nicht ändern ließ mit Vorsicht und Klugheit zum Besten zu wenden, suchte er, so lange es der äußeren Stellung wegen gerathen war, den Anforderungen des Erzbischofs auf würdige Art zu genügen und sich so gut es gehen wollte, in seiner Ausbildung zu fördern. Dabei unterstützte ihn seine künstlerische Natur, welche ihm vieles nicht als einengende Beschränkung erscheinen ließ, was doch in der That eine solche war. Sein Bedürfnis, seine Freude zu produziren war so groß, daß ein geringer Impuls ihn in poetische Thätigkeit setzte; die äußeren Bedingungen gehörten dann nur überhaupt mit zum Handwerkszeug. Dieses zu handhaben, wie es recht ist, ohne dadurch sich beschränken zu lassen und ohne es gering zu schätzen, war ihm zur anderen Natur geworden. So sind die Werke entstanden, welche den Stempel seines Genies eben so unverkennbar tragen, als sie den Einfluß der Verhältnisse erkennen lassen, unter denen sie hervorgebracht sind.

Wenn man dem allgemeinen, meist ohne hinreichende Sachkenntnis ausgesprochenen Urtheil, daß Mozarts Messen zu seinen schwächsten Werken gehören[38], nicht unbedingt beitreten kann, so

[38] A. M. Z. XVI S. 612. Das Urtheil von Rochlitz (für Freunde der Tonkunst IV S. 237 ff.) ist auffallend unsicher und farblos. Um so unverholener äußerte sich Thibaut (über Reinheit der Tonkunst S. 10 f.; mit etwas anderen Worten 3. Aufl. S. 62) wenn er den Tadel, daß „unsere neueren Messen und andere Kirchenstücke oft in ein rein verliebtes Wesen ausgeartet sind und nun ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper und sogar wohl der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper tragen" summarisch auf Mozart und Haydn fallen läßt. Die Richtung der romantischen Schule begünstigte eine einseitige Verehrung der früheren italiänischen Kirchenmusik, vielfach ohne rechtes Verständnis, auch auf Kosten Mozarts. Vgl. Tieck, Phantas. I S. 468 f.

muß man sehr entschieden widersprechen, wenn es bei Thibaut[39] heißt: „Mozart lächelte unverholen über seine Messen und mehrmals, wenn man eine Messe bei ihm bestellte, protestirte er, weil er nur für die Oper gemacht sei. Allein man bot ihm wohl für jede Messe 100 Louisd'or und da konnte er nicht widerstehen, erklärte aber lachend, was Gutes in seinen Messen sei, das werde er nachher schon für seine Opern von dorther abholen". Das scheinbar Thatsächliche dieser Äußerung ist rein erfunden, wie es oft geschieht, um Abstraktionen hinterher eine Begründung zu leihen, und schlecht erfunden. Mozart hat in Salzburg nur für die dortigen Kirchen geschrieben, in Wien keine einzige Messe auf Bestellung, überhaupt nur eine, die unvollendet gebliebene in C moll, auf eigenen Antrieb. Honorare, wie die hier erwähnten, haben seine Standhaftigkeit nie auf die Probe gestellt; man weiß, daß er für eine Oper 100 Dukaten erhielt. Auch die leichtfertige Gesinnung in Beziehung auf Kirchenkompositionen ist Mozart angedichtet. Er war in seiner Ansicht befangen, allein sie war ehrliche Überzeugung, und er meinte es ernst mit der Kunst in der Kirche. Rochlitz erzählt, wie er bei seinem Aufenthalt in Leipzig sich während eines Gespräches über Kirchenmusik geäußert habe, daß ein Protestant sich keinen rechten Begriff davon machen könne, wie im Katholiken die in der Jugend fest eingeprägten Vorstellungen durch den Gottesdienst immer wieder erweckt, und mit welcher Macht sie im schaffenden Künstler wirksam würden[40].

Mozarts Erziehung war darauf gerichtet, ihn zu einem guten Katholiken zu bilden; pflichtgetreue Erfüllung dessen, was die Kirche vorschreibt, Ehrfurcht vor ihren Gebräuchen blieben auch bei einer scharfen und klaren Verstandesbildung fest in seinem Gemüth. Nach seiner Verlobung schreibt er seinem Vater (17. Aug. 1782), daß er schon seit längerer Zeit mit seiner Constanze zusammen Messe gehört und gebeichtet habe: „ich habe gefunden, daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte, als an ihrer Seite — und so geht es ihr auch".

Dem entspricht auch sein Urtheil über Kirchenmusik und Komponisten. Er beklagt in einem Briefe an seinen Vater (12. April

[39] Über Reinheit der Tonkunst S. 11. [3. Aufl. S. 62, wo die Worte abgekürzt sind].

[40] A. M. Z. III S. 494 f.

1783), „daß sich die Veränderung des gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht sein sollte — woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach — und fast von Würmern zerfressen findet". Rochlitz berichtet, wie streng er über Jomelli's Kirchenkompositionen urtheilte[41] und wie er eine Messe eines Komponisten, der nur zur komischen Oper Talent gehabt habe, parodirte[42].

Daß er seine Kirchenkompositionen als leichte Waare gering geschätzt habe, davon ist mir keine Spur vorgekommen. Wohl aber spricht dagegen schon die Art, wie er sich gegen P. Martini ausspricht; auf Reisen führte er seine Kirchenmusik auf, wo sich Gelegenheit dazu bot, und glaubte sich damit Ehre zu machen; auch später ließ er sich dieselbe nach Wien schicken, um sie bei van Swieten, der ein strenger Richter war, hören zu lassen. Auch war er soweit entfernt sich für einen bloßen Opernkomponisten auszugeben, der sich in Kirchenkompositionen nichts zutraue, daß er um Verleihung einer zweiten Kapellmeisterstelle bittet, „da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Stil eigen gemacht habe". Und bei der Bewerbung um die Kapellmeisterstelle an der Stephanskirche beruft er sich auf die Dienste, die er durch seine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor andern sich fähig halten dürfe (Beil. I, 10. 11).

Auch das ist ein ungerechter Vorwurf, daß Mozart in seinen Opern die Messen geplündert habe. Unter so vielen Opern und Kirchenkompositionen erinnert ein einziges Agnus Dei (317 K., S. I. 14), ein Sopransolo, in seinen Anfangstakten auffallend an die Arie Dove sono aus Figaro.

Nach den Messen nehmen den ersten Platz die Litaneien und Vespern ein, indem sie ein größeres aus mehreren selbständigen Theilen zusammengesetztes Ganze bilden. Bei diesen tritt der Einfluß der Oper noch entschiedener hervor; wir begegnen hier auch den durch die Oper ausgebildeten Formen, welche der virtuosenhafte Sologesang wie von selbst mit sich brachte. Der Text bot auch hier theils für den musikalischen Ausdruck überhaupt, theils für die Gliederung ganzer Sätze nicht geringe Schwierigkeiten dar. War die Strenge kirchlich angemessener

41 A. M. Z. III S. 493 f.
42 A. M. Z. I S. 116.

Darstellung aufgegeben, so wurden bequeme und gefällige Formen da am ehesten angewendet, wo die Worte dem musikalischen Ausdruck an sich widerstrebten. Die Ungleichartigkeit der einzelnen Theile wurde noch verstärkt durch das Vorurtheil, daß auch der strenge Stil vertreten sein müsse, und man glaubte wohl durch ein kontrapunktisches Paradestück einem virtuosenhaften Paradestück die Wage halten zu können. Unter solchen Einflüssen hatten sich für die Behandlung im einzelnen gewisse Normen gebildet, die der Ausführung nur einen beschränkten Spielraum ließen.

Gemeinsam sind den Litaneien das Kyrie, mit welchem sie beginnen, und das Agnus Dei, mit welchem sie schließen; die dazwischen liegenden, durch die besondere Bestimmung der Litanei bedingten Anrufungen begründen den musikalischen Charakter derselben.

Im Kyrie treten zu dem Kyrie eleison und Christe eleison andere Anrufungen hinzu, die zu einer breiteren und wechselnden Behandlung auffordern, wodurch das Kyrie zu einem der gewichtigsten und bedeutendsten Sätze wird. Das Agnus Dei schließt nicht mit dona nobis pacem, sondern mit miserere nobis, konnte also nicht als Vorbereitung auf einen heitern Schluß aufgefaßt werden; in der Regel wird der Ausdruck des geängsteten Flehens gemildert und in den Schluß ein tieferer Ernst gelegt.

Die Anrufungen, der eigentliche Kern der Litaneien, sind schon durch ihre gehäufte Menge, ohne bestimmte Gliederung und Steigerung, für die Komposition ungünstig, auch ist der größte Theil der Prädikate eines bestimmten musikalischen Ausdrucks nicht fähig. Die angemessene musikalische Darstellung ist die streng liturgische, welche den typischen, schon durch den wiederkehrenden Refrain ausgeprägten Charakter des Formelhaften festhält. War diese Tradition einmal verlassen, so mußte eine im Detail nuancirte Darstellung, zumal unter Anwendung fremder Formen, zu einer ungleichmäßigen Behandlung hindrängen, welche nach rein formalen Gründen hervorhob oder zurücksetzte. Das charakteristische Moment des Refrains benutzte man entweder als Bindemittel der widerstrebenden Elemente, oder man suchte die Nuancirung der Empfindung hinein zu legen, wie denn auch die einfachen Bitten ora pro nobis, miserere nobis Schattirungen des Ausdrucks zulassen, welchen jene Anrufe widerstreben.

Die Marienlitanei (Litaniae Lauretanae) hatte einen im ganzen heiteren und anmuthigen Charakter. Indem man sich an die Mutter Gottes wandte, trat das in seiner Hoheit und Reinheit liebliche Bild der gebenedeiten Jungfrau, wie es auch die bildende Kunst verkörpert hat, dem andächtigen Beter vor die Seele, und die schwärmerische Hingebung an das ewig Weibliche, welche dem Marienkultus überhaupt eigen ist, verleugnet sich auch in der Musik nicht. Den Ton der in Italien vor den Marienbildern auf der Straße gesungenen Litaneien, der in den Kompositionen italiänischer Meister oft stark hindurchklingt, glaubt man auch in manchen Partien der Mozartschen Litaneien noch zu vernehmen.

Die erste Litanei in Bdur (109 K., S. II. 1)[43], im Mai 1771 komponirt, ist knapp in den Formen, in der Behandlungsweise ohne höheren Schwung tüchtig und sicher; überall frisch zugegriffen und rasch abgemacht. Das Kyrie ist nach Art der kurzen Messen in einem einzigen lebhaften Chorsatz ohne bestimmte Durchführung eines Motivs geradedurch komponirt. Der erste Theil der eigentlichen Litanei ist zwischen Solostimmen, unter welchen der Sopran am meisten hervortritt, und Chor getheilt; das Ganze leicht ansprechend, vorherrschend melodisch, mit einfacher Harmonie und in eigenthümlicher Weise populär. Auf die vom Chor in ernstem, feierlichem Ton vorgetragenen Worte salus infirmorum folgt ein rascher kräftiger Chorsatz mit den Worten auxilium Christianorum. Mit der Anrufung Regina angelorum wenden sich wieder die Solostimmen bald abwechselnd, bald je zwei in lebhafterem Tone zu der Himmelskönigin, die den Glanz ihrer Erscheinung auch auf das Gemüth der zu ihr Betenden fallen läßt. Im letzten Satz tritt der Chor mit dem Agnus Dei qui tollis peccata mundi ein, die Solostimmen antworten mit der Bitte, bis zum Schluß auch der Chor in das miserere nobis einstimmt. Der Ausdruck ist gefaßt, mehr ernst als wehmüthig, zum Schluß steigert die Stimmung sich in angemessener Weise. Die eigentliche Faktur ist einfach; die Singstimmen sind selten wirklich kontrapunktisch, aber fließend in der Stimmführung und in der Modulation frei und sicher behandelt, auch die

[43] [Die beiden ersten Litaneien sind im Anschlusse an die neue Ausgabe, allerdings aus einem von dem Verfasser mehrfach abweichenden Gesichtspunkte behandelt von Chrysander, Allg. Mus. Ztg. 1880. S. 545 fg.]

Begleitung macht meistens auf selbständige Bedeutung keinen Anspruch.

Ungleich bedeutender ist die zweite Litanei in D dur (195 K., S. II. 3) aus dem Jahr 1774, in welchem die Messen in F und D dur und die finta giardiniera geschrieben wurden, denen sie durch die Reife der Konzeption und die Sorgfalt der Ausführung würdig zur Seite steht. Das Kyrie ist ein großer, mit Liebe ausgeführter Satz, ein feierliches Adagio, dem ein ernst gehaltenes Allegro folgt. Die Stimmen sind durchgängig in strengen kontrapunktischen Formen geführt, Haupt- wie Nebenmotive festgehalten und durchgearbeitet, auch das Orchester greift selbständig ein. Der Ausdruck ist angemessen und würdig, über das Ganze eine ruhige Milde verbreitet, der Stimmung des Musikstücks entsprechend, in welchem es den Einleitungssatz bildet. Im ersten Abschnitt der eigentlichen Litanei spricht sich eine heitere Zuversicht, man möchte sagen eine gewisse Lebensluft, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen ist, mit feiner Mäßigung aus. Die musikalische Gestaltung verräth den bestimmten Einfluß der Oper in den Passagen des Solosoprans wie in der unverkennbaren Analogie der Arienform bei der Behandlung des Hauptmotivs. Sehr glücklich tritt im Chor das Refrainmäßige hervor; die Begleitung, obwohl durchgehends ganz frei und selbständig, ist leicht und durchsichtig gehalten. Den ganzen Satz zeichnet bei dem klarsten Wohllaut ein Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie aus. In anderer Weise vollendet ist das schöne darauf folgende Adagio, in welchem die Worte salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum zusammengefaßt sind. Die Gliederung dieses Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abschnitte, der Wechsel zwischen Solo und Chor, die charakteristische sorgfältig gearbeitete Begleitung sind so vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze ist von einem solchen Ernst und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, daß hier der Schönheit die Größe vermählt erscheint. Im folgenden Abschnitt Regina angelorum, der wieder den leichteren Ton anschlägt, sind die Chorstellen frisch und lebendig; das eingeschaltete Tenorsolo aber ist in der Form opernhaft und an Erfindung und Ausdruck schwach. Das Agnus Dei ist zwischen einem Solosopran und dem Chor vertheilt; das erstere, auf

virtuosen Vortrag berechnet, ist doch nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorstellen sind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

Die liebevolle Hingabe an die Arbeit tritt auch im Orchester hervor, dessen Hauptkraft zwar in dem fein ausgearbeiteten Saitenquartett ruht; allein auch die Blasinstrumente sind wirksam angewendet, um selbständig Licht und Schatten zu geben. Diesen äußeren Vorzügen entspricht die Erfindung ausgiebiger Motive und charakteristischer Figuren, deren reife und harmonische Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozarts trägt.

Von einer dritten Litanei für vier Singstimmen ohne Begleitung sind leider nur die Anfangstakte überliefert, Kyrie (340 K.) und Sancta Maria in C dur (325 K.), Salus infirmorum in C moll (324 K.), die kein Urtheil zulassen.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento) hat einen ernsteren Charakter als die Marienlitanei. Anrufungen des heiligen Sakraments aber, fast alle dogmatisch abstrakt und transscendental, geben für die musikalische Darstellung noch weniger bestimmte Anregung als die an die Jungfrau Maria gerichteten. Daher spricht sich hier neben feierlicher Würde und einer gewissen Tiefsinnigkeit die opernmäßige Weise unverholener aus als dort. Die beiden Litaneien Mozarts sind groß angelegte und sorgfältig ausgearbeitete Kompositionen [44].

Die erste derselben in B dur (125 K., S. II. 2 mit Nottebohms R. B.), im März 1772 nach der italiänischen Reise komponirt, schlägt durchgängig den Ton der großen heroischen Oper an, gehoben durch tieferen Ernst der Empfindung; nur in einzelnen Momenten tritt sie ganz aus diesem Kreise heraus. Das Kyrie wird durch einen Instrumentalsatz eingeleitet, der das

[44] Es ist von großem Interesse Mich. Haydns Litaniae de venerabili sacramento in G moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche um dieselbe Zeit und unter denselben Verhältnissen geschrieben sind, zu vergleichen, ein vortreffliches Werk, das in Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meister bewährt. Wenn es im ganzen weniger blühend, weniger weich und anmuthig, in mancher Hinsicht ernster erscheint, so zeigt dies die Verschiedenheit in der künstlerischen Natur der beiden Meister; die allgemeine Auffassung ist nicht wesentlich unterschieden, der Einfluß der Oper auch bei Mich. Haydn unverkennbar.

spätere Hauptmotiv ankündigt, welches der Chor nach einem kurzen feierlichen Adagio im Allegro molto aufnimmt. Die Anlage dieses Satzes, welcher dem mehrmals wiederholten Hauptthema ein zweites kontrastirendes (im Sopransolo) entgegenstellt, entspricht der in der Oper üblichen Konstruktionsweise; auch die Formation dieser Motive, die rauschende Begleitung des Orchesters haben denselben Zuschnitt. Der erste Satz der eigentlichen Litanei Panis vivus ist eine Sopranarie, welche nach ihrer ganzen Anlage und Haltung in einer opera seria ohne abzustechen Platz finden könnte; die Hauptpassagen sind, wie auch bei Haydn u. a., auf das Wort miserere gelegt. Der folgende feierliche Chor Verbum caro factum, interessant durch seine Modulation und eine charakteristische Violinfigur, dient als Einleitung für den folgenden lebhaft bewegten Satz Hostia sancta. In diesem tragen vier Solostimmen das Hauptmotiv, verschieden modifizirt, nach einander vor, bis sie in angemessener Steigerung einander näher treten und sich vereinigen; sehr wirksam tritt der Chor zweimal mit kurzen aber durch Rhythmus und Harmonie gewichtigen Sätzen dazwischen, und giebt dadurch dem Ganzen ernstere Haltung und Würde. Eine neue Steigerung tritt ein mit dem Adagio, in welchem der Chor das Wort tremendum mit dem Ausdruck tiefer Ehrfurcht wiederholt. Daß die Worte ac vivificum sacramentum darauf in einem kurzen lebhaften Satz folgen, ist nur eine äußerliche Charakteristik, die sich an den Gegensatz der Wörter tremendum und vivificum hält. Der folgende Satz Panis omnipotentia verbi caro factus ist wieder eine opernhafte, passagenreiche Tenorarie von angenehmem Ausdruck. Ein kurzes Adagio in B moll, Viaticum in domino morientium, bereitet durch ernste Harmonien auf etwas Neues vor[45]. Es war Sitte auf die Worte Pignus futurae gloriae einen ausgeführten kontrapunktischen Satz zu schreiben, und Mozart war nicht der Art sich solcher Aufgabe zu entziehen. Das Thema der Bässe, denen die Blasinstrumente mit einer später mehrfach benutzten Figur antworten, tritt mit Kraft und Bestimmtheit auf, wie sie einer frohen Zuversicht geziemen, und wird dann in einer langen

[45] Dieser Satz schloß anfangs in B dur. Mit Recht zog Mozart es vor, die Einleitung in der Dominante (F dur) zu schließen und gab zugleich sehr zweckmäßig dem Abschluß eine größere Breite.

Fuge gründlich verarbeitet[46]. Diese führt das eine Thema, fast immer unverkürzt und unverändert, durch, entwickelt aber bei großer Klarheit eine Mannigfaltigkeit, namentlich in der Modulation, eine Steigerung auch durch das Orchester, und einen so frischen und vollen Klang, daß der fünfzehnjährige Jüngling sich durch diese Arbeit ein gültiges Maturitätszeugnis geschrieben hat. Das Agnus Dei ist wieder ein Sopransolo im konzertirenden Geschmack, mit Passagen und anderen Gesangskünsten verziert, allein dessen ungeachtet wahr und einfach empfunden und anmuthig schön[47]. Der Chor nimmt beim drittenmal das Agnus Dei auf, und schließt, indem die Grundmotive des Solo, in passender Weise vereinfacht und abgeändert, angewendet werden, in milder Ruhe ab.

Daß Mozart auf die Vollendung dieser tüchtigen Arbeit einen gewissen Werth legte, zeigt, daß er ans Ende seiner Partitur gegen seine Gewohnheit schrieb Finis I. O. G. D.

Die zweite Litanei in Es dur (243 K., S. II. 4), im März 1776 komponirt, ebenfalls ein sorgfältig ausgeführtes Musikstück, zeigt dieselbe Anordnung. Die opernmäßige Behandlung gewisser Stücke tritt hier noch schärfer hervor, weil zu dem Charakter der Reife und des mildruhigen Ernstes der angeheftete Flitterputz noch weniger paßt. Anlage und Durchführung des durch den innigen Ausdruck einer milden, durch die mäßig bewegten Figuren der Begleitung gehobenen Ruhe ausgezeichneten Kyrie ist einfach. Solo und Chor wechseln mit einander ab; das Hauptmotiv kehrt zum Schluß wieder, dazwischen sind, wie in einem mittleren Theil, kleinere einander entsprechende Motive gruppirt; besonders ist das miserere in verschiedener Nuancirung schön ausgedrückt. Nach diesem harmonischen Ausdruck einer gesammelten Stimmung überrascht es, die Worte Panis vivus in einer breit ausgeführten Tenorarie wiedergegeben zu finden, die vollkommen den Stil der seriosen Opernarie hat. In den folgenden Sätzen, wo der Text

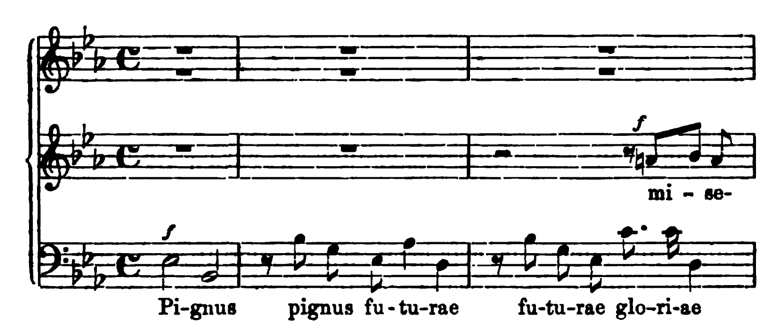
[46] Mozart hat an drei Stellen Kürzungen und, soweit es dadurch nöthig wurde, Änderungen vorgenommen. [Die ursprüngliche längere Fassung ist in dem Rev.-Bericht mitgetheilt; desgleichen das Viaticum in der anfänglichen Form.]

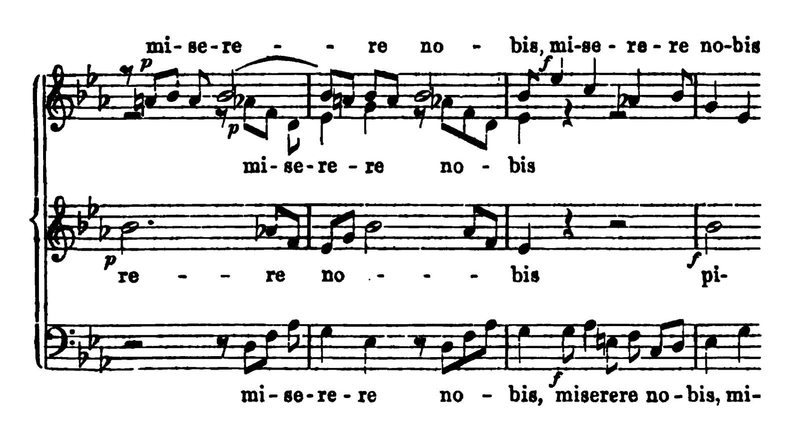
[47] Zu Anfang hat L. Mozart darüber geschrieben: „Das Solo von Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßstimme hinein geschrieben". [Dieser Zusatz, sowie andere vom Vater herrührende, auf Tempo und Orgelbegleitung bezügliche, waren zweifellos für eine Aufführung gemacht.]

nur an wenigen Stellen zu einem bestimmten musikalischen Ausdruck auffordert, bekundet die vortreffliche Gliederung der größeren Abschnitte und der einzelnen Motive den Meister nicht minder, wie der wahre und schöne Ausdruck der Empfindungen und die Einheit des Tons bei wirksamer Schattirung und Steigerung. Die Worte Verbum caro factum sind als eine feierliche Einleitung gehalten; von schöner Wirkung ist das miserere, welches zuerst ohne Begleitung, wie aus gepreßter Brust gemurmelt, zu einem Angstschrei sich steigert und allmählich wieder in sich selbst zurücksinkt. Auf diesem dunkeln Grunde hebt sich der folgende Satz Hostia sancta, in dem Solo und Chor wechseln, seinem allgemeinen Charakter nach dem Kyrie entsprechend, mild und tröstlich ab. Der Ton des feierlich Erhabenen steigert sich um vieles im Tremendum ac vivificum sacramentum, wo die Worte tremendum und vivificum nicht von einander getrennt, vielmehr die Worte panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva noch hinzugenommen und in einem zusammenhängenden, festgegliederten Satz dargestellt sind. Die kräftige harmonische Führung in stark ausgesprochenen aber wohlmotivirten Gegensätzen wird durch das Orchester noch herausgehoben, indem die Saiteninstrumente eine mächtige Figur durchführen, denen Oboen, Hörner, Fagotts und Posaunen vereinigt gegenüberstehen. Dieser großartige und tiefergreifend wirkende Satz schließt in sich sowohl der Form als der Stimmung nach vollständig ab. Der folgende Dulcissimum convivium, ein Sopransolo, der Cavatine näherstehend, von mehr zartem und weichem Ausdruck, ist vorwiegend opernhaft; die saubere Behandlung, welche sich auch in der sorgfältigen Begleitung ausspricht, kann die Grundschwäche nicht ausgleichen. Mit dem tiefsten Ernst und höchst eigenthümlich behandelt tritt dann das Viaticum in domino morientium ein. Die Sopranstimmen tragen als Cantusfirmus die Choralmelodie des Hymnus vom heil. Altarssakrament Pange lingua gloriosi nach römischer Singweise vor, wozu die Blasinstrumente — Oboen, Hörner, Fagotts und Posaunen — und zwei gedämpfte Bratschen die Harmonie in vollen Akkorden angeben, während die Geigen pizzicato sich mit einer Achtelfigur meistens in gebrochenen Akkorden bewegen. Das Ganze ist von überraschender ernst würdiger Wirkung.

Hierauf folgt das Pignus futurae gloriae in einem kontra-

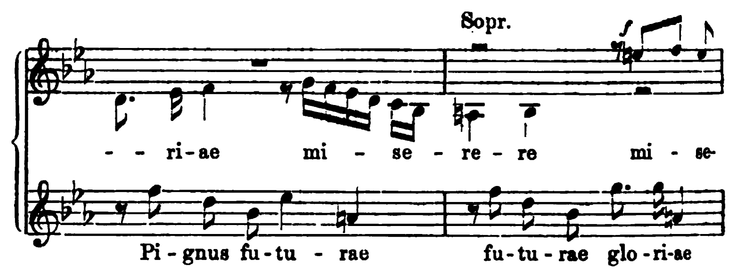
punktischen Satz von komplizirter Arbeit. Das Hauptthema von 6 Takten begreift die Worte pignus futurae gloriae miserere nobis, allein im dritten Takte treten mit den Worten miserere nobis die drei anderen Stimmen dazu:





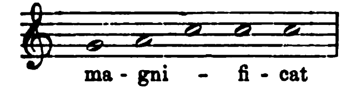
die Motive derselben werden dann bei der Durchführung des Hauptthemas auf verschiedene Weise verarbeitet. Nach der ersten Durchführung tritt ein zweites selbständiges Thema ein





das dann mit dem früheren vollständig durchgearbeitet wird. Diesem Satze merkt man mehr als anderen kontrapunktischen Stücken Mozarts die Arbeit an, auch scheinen die Singstimmen weniger als solche und manchmal als die abstrakten Träger der kontrapunktischen Ausführung behandelt zu sein. Das Agnus Dei ist ein Sopransolo; den Charakter weicher Anmuth spielen nicht allein die Passagen der Singstimme, sondern die konzertirende Behandlung der begleitenden Instrumente (Flöte, Oboe und Violoncell) noch mehr ins Zierliche. Dieser Satz hat eine gewisse Verwandtschaft mit manchen Sätzen der späteren Mozartschen Opern; denn von der eigentlichen opera seria hat er gar nichts mehr an sich. Zum Schluß nimmt der Chor, wie auch bei Haydn, wiederum das Hauptmotiv des Kyrie auf, aus welchem ein einfacher Schluß herausgearbeitet wird, der auch der Stimmung nach das Ganze angemessen abschließt.

Eine ganze Vesper scheint Mozart in diesen Jahren nicht komponirt zu haben, aber das End- und Schlußstück einer solchen, Dixit und Magnificat in C dur (193 K., S. II. 5), im Juli 1774 geschrieben, sind noch erhalten, beide ernsthafte, tüchtig kontrapunktirte Arbeiten. Das Dixit ist nach Art der kurzen Messe durchkomponirt, die einzelnen Abschnitte in kontrapunktischer Stimmführung, belebt und kräftig. Gloria patri ist ein selbständiger Satz, mit einer langsamen Einleitung zu einem kurzen, regelmäßig fugirten Satz auf die Worte et in saecula saeculorum mit einem hübschen Orgelpunkt. Größer angelegt und ausgeführt ist das Magnificat. Der Lobgesang der Maria ist in einem großen Satz (Allegro moderato) ausgeführt, dessen Thema, aus dem dritten Choralton des Magnificat



der Tenor beginnt, indem der Baß sogleich mit einem Gegenthema eintritt:



Damit ist der Grundstock des ganzen Satzes gegeben, der in verschiedener kontrapunktischer Behandlung zu kleinen Sätzen verarbeitet wird, welche durch andere frei gestaltete Zwischenglieder mit einander verbunden sind. Die Doxologie ist wieder selbständig in zwei Sätzen behandelt. Der erste, langsamere wird durch eine figurirte Begleitung belebt, der zweite ist eine lebhafte regelrechte Fuge.

Unter den kleineren Kirchenstücken betrachten wir zunächst das Regina coeli. In zwei Kompositionen desselben vom Mai 1771 und 1772 (108. 127 K., S. III. 10. 11) finden wir eine ganz übereinstimmende Anlage und Behandlung. Die erste Zeile ist zu einem lebhaften Chorsatz mit dem Refrain des überall eingeschalteten Alleluja verwendet; die zweite ist in einem Satz von mäßiger Bewegung dargestellt, in welchem ein Sopransolo mit dem Chor abwechselt. Das Ora pro nobis ist ein Adagio für den Solosopran, der in dem rasch bewegten Schlußsatz mit dem Chor das Alleluja anstimmt. Der Charakter des Ganzen ist lebhaft und heiter, fast fröhlich, und neigt sich, der damals herrschenden Richtung gemäß, dem Glänzenden und Rauschenden zu. Die Behandlung der Solostimme ist in dem lebhaften wie in dem langsamen Satz auf Virtuosität berechnet und wird in manchen Wendungen und Figuren opernhaft[48]. Die frühere Komposition in C dur erinnert noch mehr an die opera seria; die spätere in B dur ist freier, namentlich sind die Stimmen, wie die Begleitung, wenngleich ohne eigentliche kontrapunktische Durcharbeitung, durchgängig selbständiger und lebendiger geführt. Ein drittes Regina coeli, offenbar aus späterer Zeit (276 K., S. III. 12), in C dur faßt das Ganze in einen lebhaften Satz

[48] Eins dieser Regina coeli, wir wissen nicht welches, war für Frau Haydn komponirt, das später, wie L. Mozart berichtet (12. Apr. 1778), Ceccarelli sang.

zusammen, in welchem die Solostimmen den Chor unterbrechen. Hier ist auf Virtuosität verzichtet; eine heitere Lebendigkeit spricht sich frisch und kräftig aus und läßt einzelne Stellen von tieferer Bedeutung, wie das schöne Ora pro nobis, um so wirksamer hervortreten[49].

Ein Tantum ergo in Bdur (142 K., S. III. 14) für Sopransolo mit respondirenden Phrasen des Chors, der mit einem lebhaften Amen abschließt, ist nicht bedeutend. Auch eine zweite Komposition in Ddur (197 K., S. III. 15) für vollen Chor ist, wenn sie wirklich von Mozart ist, rasch hingeschrieben.

In sehr frühe Zeit gehört der Handschrift nach eine Motette (Offertorium ò Motetto) in Cdur (117 K., S. III. 20)[50]. Ein lebhafter Chor Benedictus sit Deus ohne eigentlich thematische Verarbeitung, aber mit freier Stimmenführung, bildet die Einleitung zu einer Arie für Sopran Introibo domum tuam domine, die nach Art einer Cavatine, wenn auch nicht ohne Koloratur, doch im ganzen einfach gehalten ist. Den Schluß macht ein zweiter lebhafter Chor Jubilate Deo, in welchem als zweites Motiv der achte Psalmton eingeführt wird



welchen die vier Chorstimmen einzeln nach einander zu einer figurirten Begleitung des Orchesters vortragen, worauf der volle Chor jedesmal mit einem lebhaften jubilate antwortet[51].

Das Offertorium sub exposito venerabili »Convertentur sedentes« aus unbestimmter Zeit (S. III. 23. K. 177 und 342), besteht aus einem, durch ein Recitativ eingeleiteten Duett für

[49] Gegen die Echtheit eines kleinen Salve regina für Solostimmen und Chor (92 K.) habe ich erhebliche Zweifel. [Dasselbe hat in der neuen Ausgabe nicht Aufnahme gefunden. — Ein am 23. Mai 1768 in Maria-Plein bei Salzburg aufgeführtes Regina coeli, als dessen Verfasser Hammerle (S. 8) Mozart vermuthet, kann von diesem nicht herrühren, da er damals in Wien war.]

[50] Vielleicht ist dies eine der Motetten, welche Wolfgang in Mailand 1771 komponirte. Eine zweite Arie in Cavatinenform Quaere superna mit vorausgehendem Recitativ Ergo interest in Gdur (143 K., S. III. 21) war wohl bestimmt eingelegt zu werden. [Diese Vermuthung des Verfassers wird von Nottebohm N. B. nicht getheilt.]

[51] Als Mozart 1777 auf der Reise war, schrieb ihm sein Vater (4. Okt. 1777): „Ich schließe hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig sein können; man muß Alles wissen“.

Sopran und Tenor Ut cervus per iuga, auf welches nach einem weitern kurzen Recitativ ein ausschließlich auf den fünften Psalmton gebauter Schlußchor Benedicite angeli folgt. In dem letzteren wird vom ganzen Chor unisono der Vers





achtmal, zuletzt mit einer kleinen Veränderung, vorgetragen, während das Orchester, die Saiteninstrumente mit zwei Hörnern, durch eine lebhafte, wechselnde figurirte Begleitung, welche den Cantusfirmus umspielt, Zusammenhang und gesteigerten Ausdruck herstellt[52].

Andere kleinere Sätze für Chor sind bald einfach harmonisch, bald freier oder strenger kontrapunktisch gearbeitet. Zu jenen gehört das De Profundis (93 K., S. III. 19 mit Nottebohms R. B.), in welchem die Worte des Psalms 129 (130) und der angehängten Doxologie geradedurch komponirt sind, mit wenig mehr rhythmischer Bewegung als die Deklamation der Texteswortc verlangt, und in sehr einfachen Harmonienfolgen. Mit so geringfügigen Mitteln ist ein wohl gegliedertes Kunstwerk hergestellt, das ohne tief zu ergreifen eine still ernste Stimmung ansprechend ausdrückt[53].

Das Te Deum (141 K., S. III. 13) ist in seinen ersten Sätzen manchen der kurzen Messen ähnlich; der Text ist geradedurch komponirt, ohne ein Thema durchzuführen und ohne bestimmte Figuren festzuhalten. Der wesentliche Charakter ist modulatorisch, der Zusammenhang beruht auf der Führung der Harmonie und der Verbindung harmonischer Gruppen, die Singstimmen sind ohne eine hervortretend melodiöse Eigenthümlichkeit mehr als die

52 [Obige Darstellung ist nach dem Rev. Bericht Nottebohms ergänzt. Bisher war nur der Schlußchor, von Falter in München für sich als Offertorium herausgegeben, bekannt gewesen.]

53 [Einfach gehalten, doch mit freier mehrfach imitatorischer Stimmführung sind die beiden Motetten »Justum deduxit dominus« und »Adoramus te« 326. 327 K., S. III. 29. 30.]

Träger der Harmonien behandelt. Nur der Schluß tritt aus dieser Weise heraus, indem die Worte in te Domine speravi, non confundar in aeternum zu einer regelmäßigen, aber nicht allzulangen Fuge verarbeitet sind, welche in einen kräftigen, harmonisch wirksamen Schluß ausgeht.

Durchaus kontrapunktisch gearbeitet ist die Motette Misericordias Domini (222 K., S. III. 25), welche Mozart in München im Jahre 1775 als ein Probestück komponirte (S. 168). Padre Martini, dem er sie zusandte, gab ihr (Sept. 1776) das Zeugnis, daß er in ihr alles finde, was die moderne Musik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung, und wünschte dem Komponisten Glück, der solche Fortschritte gemacht habe. Nicht ohne Absicht betonte der Vertreter des Kontrapunktes nach den Grundsätzen der alten römischen Schule die Anforderungen der modernen Musik, deren buon gusto ihn allerdings nicht vollständig befriedigte[54].

Mozart hat den Satz misericordias Domini cantabo in aeternum (Psalm 88 [89], 1) getheilt. Die ersten Worte misericordias Domini werden in langsamen Noten vorgetragen, die zweite Hälfte in einem bewegten fugirten Satz, ohne daß das Tempo (Moderato) wechselt. Beide treten abwechselnd ein und werden eigenthümlich ausgeführt, der erste Satz besonders, indem er in langgehaltenen Noten der Singstimmen als Orgelpunkt auftritt gegen eine Figur der Geigen, was zu sehr frappanten harmonischen Wendungen und Übergängen führt. Die kontrapunktische Bearbeitung des zweiten Theiles ist kunstvoll und reich; außer dem Hauptthema des fugirten Satzes treten zwei andere aus demselben abgeleitete auf, die theils selbständig, theils mit dem Hauptthema und untereinander, auch in der Umkehrung, kombinirt, verarbeitet werden; auch die Zwischensätze sind streng kontrapunktisch gehalten. Das kontrapunktische Thema ist, wie Stadler bemerkte[55], einem Offertorium Benedixisti Domine von Eberlin (S. 265) entlehnt, von Mozart aber, wie ein Blick auf den in der Notenbeilage III mitgetheilten Anfang zeigt, in eigen-

[54] P. Martini, Storia univ. II p. 281. Dagegen polemisirt Manfredini, Reg. armon. p. 162.

[55] Stadler, Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem S. 10.

thümlicher Weise bearbeitet[56]. Dies treffliche, von Ulibicheff[57] allerdings überschätzte Werk hat von Thibaut[58] eine sehr einseitige Kritik erfahren. Er sagt:

Der Text besteht, wenn man so will, aus zwei kurzen Sätzen: misericordias Domini (die Barmherzigkeit des Herrn) cantabo in aeternum (will ich singen in Ewigkeit), im Grunde aber nur aus einem Satz. Denn entweder nimmt man das misericordias Domini als den Grundgedanken, oder das cantabo in aeternum. Ist jenes, so muß auch das cantabo sich mit beugen; ist aber dieß, so muß der Begeisterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Der beliebten Malerei wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es indeß Mozart so gemacht, daß das misericordias Domini leise, das cantabo in aeternum aber stark und in einem frischen Fugensatz gesungen werden soll. Ist die letzte Spindel abgewickelt, so kommt wieder das Grave und dann wieder die Fuge.

Es leuchtet ein, daß die Gesetze, nach welchen der Gedanke durch die Sprache ausgedrückt wird, nicht ausschließlich für den musikalischen Ausdruck des in Worte gefaßten Gedankens gelten, sondern, da hier ein Neues hinzutritt, daß noch andere Normen in Betracht kommen. Da das Wort durch die verstandesmäßige Vorstellung für die Grundauffassung maßgebend ist, so ist es das Gebiet der mit dieser Vorstellung nothwendig zusammenhängenden Empfindungen, in welchem der Musiker mit voller Freiheit schaltet. Diese nach ihrer ganzen Tiefe und nach ihrem vollen Reichthum in den Formen auszudrücken, welche aus der Natur seiner Kunst hervorgehen, ist die Aufgabe des Komponisten. Daß er dadurch nicht in Widerspruch trete mit dem, was das Wort enthält, ist keine Schranke, sondern die Grundbedingung für seine schöpferische Thätigkeit. Ein Widerspruch aber entsteht nicht allein durch verfehlte Grundauffassung, sondern auch durch einseitiges Hervorheben einzelner Momente, welche aus dem Zusammenhang gerissen das Verhältnis des Ganzen stören. Dies

[56] Eine Analyse ist A. M. Z. X S. 43 ff. gegeben. Vgl. XIII S. 315.

[57] Ulibicheff II p. 333 (II S. 409 d. Üb.): Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet, devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mouvement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maîtres catholiques du XVII[e] siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart.

[58] Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst S. 109 f. [3. Aufl. S. 191 fg.]

wäre hier der Fall, wenn die Vorstellungen von der Barmherzigkeit Gottes und von dem dieselbe preisenden Gesange in ihrem musikalischen Ausdruck als absolute Gegensätze gefaßt wären und mechanisch mit einander abwechselten, wie Thibaut dies andeutet. Dem ist aber nicht so. Die Motive der Worte cantabo in aeternum an sich wie in ihrer Verarbeitung drücken nur einen festen Entschluß und energischen Willen denselben zu bethätigen lebendig aus, die Grundstimmung aber ist ein Aufraffen aus einer gedrückten Empfindung; wir blicken in den Seelenzustand eines Menschen, der auch unter schweren Schicksalen und trüben Erfahrungen die Barmherzigkeit des Herrn zu preisen nicht ermüdet. Ganz wie Thibaut es verlangt, ist also der Ausdruck des cantabo dadurch bestimmt, daß es die misericordias Domini zum Gegenstand hat; und diese Stimmung ist im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen so übereinstimmend ausgesprochen und so konsequent festgehalten, als die verschiedenen kontrastirenden Motive musikalisch zu einem in sich einigen Kunstwerk gegliedert sind[59].

Eine sehr interessante Komposition ist das im Jahre 1776 komponirte Offertorium de Venerabili (260 K., S. III. 26) Venite populi für 2 Chöre in acht Realstimmen[60]. Es ist durchgängig imitatorisch, bald in strengerer, bald in freier Form gehalten. Wie mit einer wahren Lust an der freien Bewegung gehen die Singstimmen in frischem Zuge fort; die beiden Chöre wie die einzelnen Stimmen sind klar gesondert und greifen fest ineinander; harmonisch und rhythmisch ist alles scharf gegliedert und charakterisirt. Ein kurzer, langsamer Satz, der besonders harmonisch wirkt, trennt die beiden Hälften des lebhaften Hauptsatzes, in welchen wesentlich dieselben Motive, aber in verschiedenen Kombinationen, durchgearbeitet werden. Das Ganze spricht frische Kraft und freudige Regsamkeit aus.

Von ganz verschiedener Haltung, einfach in der Anlage und Behandlung, im Ausdruck ruhig und mild, sind die beiden Sätze Sancta Maria mater Dei (273 K., S. III. 27, Graduale) für Chor, im September 1777 komponirt, und Alma dei creatoris

[59] Zelter war mit Thibauts Urtheil auch nicht zufrieden (Briefw. m. Goethe IV S. 37). Rochlitz (A. M. Z. XXVII S. 461) versucht eine verfehlte Entschuldigung Mozart's.

[60] Zwei Violinstimmen ad libitum, zur Unterstützung dienlich, sind beigelegt.

(277 K., S. III. 28), Offertorium de b. v. Maria für Solo und Chor, das seiner Reife nach nicht viel früher zu setzen ist. In beiden ist eine ernste, etwas weiche Stimmung sehr schön ausgesprochen und festgehalten; die leisen Nuancen und Schattirungen, welche dieselbe beleben, verrathen den Meister, welcher auch durch leise Schwingungen das Gemüth in eine harmonische Bewegung zu setzen und im Genuß des Schönen volle Befriedigung zu verleihen weiß. Nicht minder zeigt die Einfachheit der Mittel, welche er anwendet, die Sicherheit, mit welcher am rechten Fleck das Richtige geschieht, den bewußten Künstler; und manche harmonische Wendungen, kleine reizende Motive in der Begleitung würden genügen, um Mozarts Individualität mit Sicherheit erkennen zu lassen[61].

Diese Übersicht kann einen Begriff von dem Fleiß geben, mit welchem Mozart auch auf diesem Gebiet sich der verschiedenen Formen zu bemächtigen bestrebt war, und nicht minder von der Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Produktion, der Sicherheit seines künstlerischen Taktes. Vergegenwärtigt man sich daneben seine Thätigkeit für die Oper, so wächst das Erstaunen über den Reichthum vielseitiger und stetig sich steigernder Leistungen; aber man begreift auch, wie bei so unausgesetzter Übung aller musikalischen Kräfte jene merkwürdige Sicherheit in allem Technischen und Formellen erreicht werden konnte, die in so jungen Jahren selbst bei großem Genie überrascht.

Die äußeren Verhältnisse übten nicht allein auf die Auffassung und Behandlung der Kirchenmusik maßgebenden Einfluß aus, sie bestimmten auch die materiellen Mittel der Ausführung. Mozart deutet in einem Brief (4. Nov. 1777), indem er erklärt, in Mannheim keine seiner Messen aufführen zu können, weil der Chor dort zu schlecht sei und man hauptsächlich für das Orchester schreiben müsse, darauf hin, daß in Salzburg hauptsächlich auf den Chor gerechnet sei. Dies bestätigen auch die Kompositionen selbst, deren eigentlichen Kern die Chorpartien bilden; dazu stand Mozart ein wohlbesetzter und wohlgeschulter Chor durch die mit

[61] Denselben Charakter weicher Anmuth des Marienkultus hat das Offertorium Sub tuum praesidium (198 K., S. III 24), ein Duett für Sopran und Tenor, einfach und melodiös. [Die geschriebenen Stimmen zu Bludenz geben das Stück als Duett für 2 Sopranstimmen, die im Kloster Göttweih befindlichen für Sopran und Tenor. R. B.]

Sorgfalt ausgebildeten Kirchensänger und die Kapellknaben zu Gebot. Er selbst hatte eine Gesangsschule durchgemacht. Schon als Knabe überraschte er bei seiner zarten Stimme durch gute Methode und richtigen Vortrag; in Italien verlor er zwar beim Mutiren seine Stimme, allein der Verkehr mit kunstgemäß gebildeten Sängern erhielt ihn in der genauen Kenntnis der Stimme und ihrer Behandlung. Überall finden wir in den Chorpartien nicht allein fließende und sangbare Stimmführung, sondern Sinn und Geschick für das charakteristisch Wirksame der verschiedenen Stimmen nach den verschiedenen Tonlagen. So sehr Mozart darauf bedacht ist, jede Stimme für die Ausführung leicht und bequem zu setzen, rechnet er doch auf kunstmäßig gebildete Sänger, und wo die künstlerische Intention es erfordert, muthet er auch den Choristen im Treffen der Intervalle, in der Reinheit des Intonirens, in Kehlfertigkeit und Volubilität nichts Geringes zu, und verlangt vor allem den verständigen Vortrag eines Sängers, der weiß worauf es ankommt. Aber auch bei der Verwendung der Singstimmen wußte Mozart die genaueste Kenntnis des Materiellen mit dem lebendigsten Gefühl für die idealen Forderungen der Kunst zur Darstellung des Schönen zu vereinigen.

Die Behandlung der Solostimmen, wo sie virtuosenhaft verwendet werden, ist von der durch die Oper ausgebildeten nicht verschieden. Frau Haydn und Meißner, neben denen auch Maria Anna Braunhofer und Jos. Spitzeder als Solisten genannt werden, besaßen eine nicht verächtliche virtuosenmäßige Bildung, allein es waren nicht außerordentliche Erscheinungen, um neue und eigenthümliche Schöpfungen hervorzurufen. Wo die Solostimmen nicht virtuosenmäßig behandelt sind, werden sie im ganzen in der Weise der Chorpartien gehalten.

Die Orgel, als das eigentliche Instrument der Kirche, begleitete unausgesetzt den Gesang; in allen Kirchenkompositionen ist daher die Baßstimme, mitunter von der Hand des Vaters, sorgfältig beziffert; obligat ist sie selten angewendet, wie im Benedictus (259 K.), und dann in leichtem Stil behandelt. Der Orgel zur Seite stehen drei Posaunen, wesentlich zur Unterstützung des Chors, ein Dienst, den „der Stadtthürmermeister mit zween seiner Untergebenen“ versehen mußte[62]. Nach alter

[62] Marpurg, Krit. Beitr. III S. 195.

Überlieferung blasen sie in den Tuttisätzen durchgehends mit den drei unteren Stimmen des Chors im Einklang; in der Partitur werden meistens die Posaunen gar nicht angemerkt, sondern nur die Stellen hervorgehoben, wo sie schweigen[63]. An dieses befremdliche Vorherrschen der Blechinstrumente, wobei die Sopranstimme unvertreten bleibt, war man gewöhnt und mochte es in der Kirche nicht missen. Selbständig sind die Posaunen von Mozart sehr selten und in der einfachsten Weise benutzt.

Als das selbständige Orchester galten die Saiteninstrumente, und zwar meistens nur zwei Violinen und Baß; die Bratschen verstärkten den mit dem Orgelbaß gleichlautenden Baß. Um gegen den Chor mit Posaunen und Orgel in einem für den Klang der Saiteninstrumente ungünstigen Raum durchzudringen, wurden diese so stark als möglich besetzt und angemessen behandelt. Wo die Geigen nicht mit den Singstimmen gehen, wird durch die Art und Lage der Figuren dafür gesorgt, daß sie sich gehörig geltend machen, nicht selten läßt man sie im Einklang spielen; daraus erklärt sich auch die Vorliebe für laufende, rauschende Geigenfiguren, die wenig bedeuten, aber durchdringen und einen Schein von Fülle hervorbringen. Die höhere Aufgabe war es, den Geigen gegenüber dem Chor wirklich selbständigen Charakter zu verleihen, sie ihre eigenen Motive durchführen zu lassen, entweder einstimmig nur im Gegensatz zum Chor, oder in gemeinsamer Durchführung der ihnen zugewiesenen Motive. In fast allen Mozartschen Messen findet sich wenigstens in einzelnen Stellen das Bestreben, die Saiteninstrumente selbständig zu behandeln; bei wachsender Reife des Künstlers werden sie freier, bedeutender und mit sorgfältigerer Erwägung der Klangwirkungen angewendet. Um die letzteren zu variiren, werden mitunter Dämpfer angebracht, seltener das pizzicato.

Neben den Saiteninstrumenten wurden am meisten Trompeten und Pauken gebraucht, deren man bei einem feierlichen Hochamt nicht gern entbehrte. Der häufige Gebrauch der Trompeten, wie der Posaunen, wurde durch biblische Stellen begründet, welche vom Gebrauch derselben beim jüdischen Gottesdienst reden; aber die sorgfältig gepflegte und rein besetzte Trompetenmusik war so sehr der anerkannte Ausdruck des festlichen Glanzes

[63] [Espagne (R. B. zu S. I. 9) fügt zustimmend hinzu: „die Posaunen blasen mit dem Chore, beim Solo schweigen sie".]

bei Hoffestlichkeiten, daß man sie auch bei den kirchlichen Festen nicht missen wollte. In zwei Messen (S. I. 4. 5) hat Mozart außer den beiden üblichen Trompeten, die mit dem Namen Clarini bezeichnet sind, noch die Trombe (Prinzipal) angewendet, welche nur die tiefen Töne c und g zu blasen haben und die Pauken verstärken[64].

Von anderen Blasinstrumenten wurden 1757 „die Oboe und Querflöte selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört"[65]. Von dieser Strenge wurde freilich später nachgelassen, allein bis zuletzt wird die Oboe allein oder als das vorherrschende Blasinstrument angewendet, meistens nur um die Singstimme zu unterstützen oder die Harmonie zu verstärken. Erst später tritt auch die Oboe ausnahmsweise selbständig ihrer Eigenthümlichkeit gemäß hervor, was wirksam erst geschehen konnte, seitdem sie unter verschiedenen zusammenwirkenden Blasinstrumenten ihren Platz erhielt. Flöten wurden selten als Stellvertreter der Oboen in sanften Sätzen gebraucht; Clarinetten hatte man in Salzburg gar nicht. Fagotts dienten in der Regel nur zur Verstärkung des Basses; an einzelnen Stellen, wo sie, ähnlich wie die Violoncelli, eine selbständige Bewegung in beschränktem Maß erhalten, wird dies in der Partitur angedeutet. Auch wenn die Bratschen zu den Blasinstrumenten gestellt werden, um die Harmonie zu vervollständigen, unterstützen sie die Fagotts, welche allmählich diese Stellung bei den Blasinstrumenten selbständig einnehmen. Die Hörner halten sich anfangs meistens nahe zu den Trompeten, allmählich zeigt sich namentlich im Gebrauch der gehaltenen Töne Aufmerksamkeit auf die eigenthümlichen Klangeffekte. Die freiere Behandlung der Blasinstrumente kam in der Kirche erst durch den Einfluß der Oper zur Geltung; die Stücke, welche überhaupt freier behandelt wurden als die Messen, brachen auch in dieser Hinsicht die Bahn. Das Orchester der beiden letzten Litaneien steht rücksichtlich der sorgfältigen Ausarbeitung und der Ausstattung mit Blasinstrumenten den gleichzeitigen Opern nicht nach, und die letzte verwendet nicht allein, wie diese, obligate Soloinstrumente, sondern nähert sich in mehreren Abschnitten schon der modernen Instrumentation.

[64] Altenburg, Anl. z. Tromp.-Kunst S. 108.
[65] Marpurg, Krit. Beitr. III S. 195. [Hammerle S. 45].

Die Frage, welche Meister Mozart vorzüglich studirt habe, ist leider nicht genügend zu beantworten. Was gewöhnlich im Allgemeinen von einem fleißigen Studium Bachs, Händels und der italiänischen Meister gesagt wird, ist weder erweislich noch wahrscheinlich. Es war in Salzburg schwerlich viel Gelegenheit derartige Studien zu machen und andere Meister als Salzburger und in Süddeutschland geläufige kennen zu lernen. Daß Mozart diese, Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser und ähnliche hoch schätzte und ernsthaft studirte, ist bekannt. Aber Sebast. Bach[66] lernte er erst in Wien durch van Swieten und in Leipzig kennen, wenn ihm auch vielleicht schon in Salzburg einzelne Klavier- und Orgelkompositionen vorgekommen sein mögen. Händelsche Oratorien hatte er als Knabe in London gehört, aber dies blieb ohne Folgen. Noch in Mannheim gewann der Messias ihm kein lebhaftes Interesse ab; auch zu diesem Meister führte ihn van Swieten. Bedeutender mag wohl der Einfluß italiänischer Meister gewesen sein. In Salzburg zwar wurde ältere italiänische Kirchenmusik gewiß nur ausnahmsweise aufgeführt. Leop. Mozart berichtet einmal von einem Graduale, das ihm sehr gefallen habe und, wie er auf Nachfragen erfuhr, „vom berühmten längst verstorbenen Lotti" war (13. Nov. 1777). Allein wir sehen, mit welchem Eifer er in Italien studirte und lernte, und ein Jüngling von Mozarts Genie lernte rasch und wußte auch im Fluge zu erkennen und zu erfassen, was ihm frommen konnte. Manches mag auch zu künftigem Gebrauch aus Italien mit nach Hause gebracht worden sein, wie wir dies von Kompositionen des Padre Martini wissen. Aber nach welcher Richtung hin solche Studien gingen, wie weit sie sich erstreckten, darüber sind wir nicht unterrichtet. Ein tiefer gehendes vielseitiges Studium älterer Meister zur Ausbildung des eigenen Stils ist nicht wahrscheinlich; die Beschäftigung mit anderen Komponisten war gewiß hauptsächlich darauf gerichtet, im Technischen eine sichere Praxis zu gewinnen, wie die vorliegenden Aufgaben sie erforderten.

[66] Was Rochlitz über Bachs Einfluß auf Mozart sagt, ist nicht begründet (A. M. Z. II S. 641 f.).

14.

Die Instrumentalmusik.

Es war hauptsächlich in Italien — aber nicht dort allein — Sitte geworden, in der Kirche zur Einleitung oder als Zwischensätze selbständige Instrumentalstücke aufzuführen[1]. Diese waren in der damals üblichen Form der Symphonie geschrieben, wobei man auch die lebhaften und munteren Sätze für die Kirche nicht unangemessen fand[2]; durch starke Besetzung, doppelte Orchester[3] und ähnliche Mittel brachte man glänzende Instrumentaleffekte hervor. Wie aber Gesangsvirtuosen in der Kirche sich hören ließen, gab man auch durch Konzerte ausgezeichneter Instrumentalisten dem musikalischen Theile des Gottesdienstes einen Reiz, der nun einmal für das Publikum unerläßlich geworden war[4]. Sie wurden gewöhnlich zum Schluß gespielt, ohne alle Rücksicht auf kirchlichen Charakter[5]. Aus Dittersdorfs Erzählung[6] von seinem Wettkampf mit Spagnoletti bei dem Kirchenfest von S. Paolo in Bologna und dem Erfolg desselben sieht man, daß Virtuosenleistungen in der Kirche wie im Theater und Konzert galten.

In Salzburg wurde, wie auch Mozart Padre Martini andeutet (S. 272), zwischen der Epistel und dem Evangelium eine Sonate vorgetragen, bis Erzbischof Hieronymus im Jahre 1783 an ihre Stelle ein Graduale setzte[7]. Siebzehn von Mozart für

[1] Burney führt Beispiele aus Mailand (I S. 66), Bologna (I S. 167), Brüssel (II S. 43), Wien (II S. 239) an. [Vgl. über den ganzen Gegenstand v. Wasielewski, Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition (Bonn 1874), bes. S. 49 fg.]

[2] Burney, Reise I S. 67. II S. 276.

[3] Burney schreibt von einer Kirchenmusik Galuppis, die er in Venedig hörte (I S. 108 f.): „In der Symphonie, welche voller artigen Passagen war, machten die Orchester eins um das andere das Echo. Es waren dabei zwei Orgeln und zwei Paar Waldhörner"; und von einer ähnlichen Furlanettos (I S. 126): „Dann folgte eine lange Symphonie, gesprächsweise zwischen beiden Orchestern abwechselnd".

[4] Burney erwähnt öfter der Konzerte bei der Kirchenmusik (I S. 116. 177. II S. 85).

[5] Dies, Jos. Haydn S. 104.

[6] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 110 ff.

[7] Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18 f.

diesen Zweck geschriebene Kompositionen sind erhalten. Die älteste von sicherem Datum ist aus dem Jahre 1775 (212 K., S. XXIII. 6), andere von 1776 (241. 244. 245. 263 K., S. XXIII. 9. 10)[8] und 1777 (274. 278 K., S. XXIII. 11. 12), doch rühren mehrere ohne Zweifel aus früherer Zeit (67—69. 144. 145 K., S. XXIII. 1—5) her. Auch während seiner Abwesenheit führte man seine Kirchensonaten auf, wie der Vater berichtet (25. Sept. 1777); nach seiner Rückkehr komponirte er noch drei Stücke der Art, das letzte im März 1780 (328. 329. 336 K., S. XXIII. 13. 14. 15). Sie sind mit der allgemeinen Bezeichnung eines Instrumentalsatzes Sonata überschrieben und bestehen alle aus einem nicht langen lebhaften Satz in zwei Theilen von regelmäßiger Sonatenform. Die Kirchensonate (sonata di chiesa) sollte zwar zum Unterschied der Kammersonate (sonata di camera) ernst, würdig, auch wohl fugirt, kontrapunktisch gearbeitet sein, aber der Stil dieser Sätze hat nichts, was an die Bestimmung für kirchliche Aufführung erinnert. Sie sind weder der Stimmung nach feierlich oder andächtig, noch ist die Schreibart irgend streng. In Umfang, Ton und Behandlung erinnern sie an die ersten Sätze kleinerer Sonaten und Quartetts; die Motive sind klein, zum Theil recht hübsch, die Behandlung frei und geschickt, in den späteren auch nicht leicht ohne eigenthümliche Mozartsche Züge. Gewöhnlich sind sie für zwei Violinen und Baß geschrieben, zu denen regelmäßig die Orgel tritt, die aber nie eigentlich obligat oder gar virtuosenhaft behandelt ist. In vielen hat sie nur die gewöhnliche Obliegenheit, den Baß harmonisch zu begleiten, weshalb denn auch nur eine bezifferte Baßstimme geschrieben ist. Aber auch wenn die Orgelpartie selbständig ausgeführt ist, beschränkt sie sich zum großen Theil auf das, was ein geschickter Orgelspieler aus dem Continuo machen würde; nur in sehr bescheidener Weise greift sie selbständig ein, nirgends als eigentliches Solospiel oder gar mit Passagenwerk. Mitunter kommen auch Trompeten und Pauken hinzu (263 K.) denen sich Oboen (278 K., S. XXIII. 12) und Hörner (329 K., S. XXIII. 14) gesellen. Wo mehrere Mittel angewandt sind, wird die Anlage und Behandlung etwas größer und bedeutender, doch halten auch solche Sätze sich in verhältnißmäßig engen

[8] [Zwei der letztern, 241. 263 K., deren Originale nicht mehr aufzufinden waren, fehlen in der neuen Ausgabe.]

Grenzen. Von Mozarts hochgepriesenem Orgelspiel geben uns leider diese Orgelsonaten auch nicht die entfernteste Vorstellung.

So wie diese Kompositionen für eine bestimmte Veranlassung geschrieben sind, so war überhaupt die Instrumentalmusik jener Zeit in diesem Sinn Gelegenheitsmusik. Orchesterkompositionen wurden mit seltenen Ausnahmen nur für bestimmte Zwecke geschrieben, wobei sich die maßgebenden Verhältnisse und Bedingungen ergaben. Für vornehme und reiche Leute waren musikalische Aufführungen eine regelmäßige Abendunterhaltung, wenn keine bessere, z. B. Theater, vorhanden war, und größere gesellige Zusammenkünfte fanden nicht leicht ohne Musik Statt. Wer seine eigene Kapelle hielt, verlangte auch, daß sie täglich mit ihren Leistungen zu Diensten stand und ihm, mochte er allein sein oder Gesellschaft bei sich sehen, Abends ein wohlbesetztes Konzert aufführte. Auch brachten es nicht selten vornehme Herren auf einem Instrument so weit, daß es ihnen Vergnügen machte, sich an ihren Konzerten selbst zu betheiligen. Um der berühmten Beispiele Friedrichs des Großen und Kaiser Josephs zu geschweigen, so war Kurfürst Maximilian III. von Bayern ein Virtuos auf der Gambe und ließ sich auf derselben, wie seine Schwester Maria Antonia von Sachsen als Sängerin, in Hofkonzerten hören (S. 164), während er in den Symphonien die Violine spielte[9]. Besonders beliebt war bei den hohen Herren die Flöte, welche Markgraf Friedrich von Bayreuth[10], Herzog Karl von Kurland[11], Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen bliesen[12]; Kurfürst Karl Theodor spielte außerdem noch Violoncell[13], Fürst Nicolaus Esterhazy Bariton[14], Erzherzog Maximilian Bratsche[15], Erzbischof Hieronymus hatte wie Kaiser Peter III.[16] und Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig (S. 51) die Violine erwählt[17], mit welcher er sich nach der Mittagstafel gern

[9] Schubart, Ästhetik S. 123. Selbstbiogr. 14 I S. 209. Schlosser, Gesch. d. achtz. Jahrh. II S. 252.
[10] Cramer, Magaz. f. Mus. I S. 776, vgl. 783.
[11] Reichardt, Briefe e. aufm. Reis. II S. 121.
[12] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 13.
[13] Burney, Reise II S. 75.
[14] Dies, Biogr. Nachr. S. 55 f. Griesinger, Biogr. Not. S. 29.
[15] Cramer, Magaz. f. Mus. II S. 959.
[16] Hiller, Wöch. Nachr. 1770 S. 178 f. 207 f.
[17] Burney, Reise III S. 260.

allein unterhielt[18]; am Abend betheiligte er sich ebenfalls, wie jene erlauchten Herren[19], an den Konzertaufführungen seiner Kapelle. L. Mozart schreibt seinem Sohn, dem das Violinspielen in den Hofmusiken sehr unangenehm war: „Das Violinspielen bei der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, so wie der Erzbischof selbst und itzt alle Cavaliers, die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen." Die vornehmen Dilettanten verbesserten freilich das Orchester nicht immer. Haydn machte einmal der Kaiserin Maria Theresia, die halblaut äußerte, was wohl aus der Musik werden würde, wenn vier vornehme Liebhaber, die bei der ersten Geige mitspielten, sich selbst überlassen würden, den Spaß, sich mit seinem Nebenmann unter einem schicklichen Vorwand zu entfernen und jene Herren umwerfen zu lassen. Brunetti, der dem Erzbischof zur Seite stand, pflegte bei schwierigen Stellen, wie Neukomm erzählte, die Quinte unvermerkt herabzudrehen und zu stimmen; dem Italiäner ließ Hieronymus das hingehen und sagte wohl, wenn solche Stellen kamen: „nun wird Brunetti stimmen". Übrigens hatte Mozart von der musikalischen Bildung des Erzbischofs nicht die günstigste Vorstellung. Er schreibt seinem Vater (Wien 26. Sept. 1781) von dem berühmten Bassisten Fischer, „welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen".

In diesen Konzerten pflegten Virtuosen eine Hauptrolle zu spielen; bei der Zusammensetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künstler zugezogen, und in großen Städten diente die Theilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuosen zum Lebensunterhalt[20]. Außerdem wurde viel Musik für Orchester aufgeführt, denn gewöhnlich wurde lange und viel musizirt. Die musikalischen Soireen beim Grafen Firmian dauerten von fünf Uhr Abends bis elf Uhr, in einer Akademie wurden einige Symphonien von J. C. Bach und

[18] [Koch-Sternfeld]. Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 314.

[19] Kurfürst Friedrich August von Sachsen war so furchtsam vor anderen Klavier zu spielen, daß ihn kaum seine Gemahlin einmal hörte (Burney, Reise III S. 18).

[20] Charakteristische Züge giebt Dittersdorfs Schilderung von dem musikalischen Haushalt des Prinzen von Hildburghausen (Selbstbiogr. S. 43 ff.)

vier Symphonien von Martini gespielt[21], Dittersdorf mußte an einem Abend zwölf neue Violinkonzerte von Benda vortragen[22]; in dem Privatkonzert des Kurfürsten von Bayern hörte Burney zwei Symphonien vou Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Scene der Kurfürstin von Sachsen, ein Trio für die Gambe vom Kurfürsten, eine Arie von Rauzzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambensolo vom Kurfürsten vorgetragen; in einem Privatkonzert in Dresden in jedem der beiden Theile eine Symphonie, ein Violinkonzert, ein Flötenkonzert und ein Oboenkonzert[23]. Dabei war aber in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenspiel und Gespräch gesorgt. Erzbischof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmusik beschränkt; L. Mozart schreibt seinem Sohne zu dessen Beruhigung (17. Sept. 1778), sie dauere gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8¼ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Symphonie, eine Arie, wieder eine Symphonie oder ein Konzert, noch eine Arie, — „und damit Addio"[24].

Die Direktion dieser Hofmusik theilten die Hofcompositeurs mit dem Kapellmeister, Woche um Woche abwechselnd; dem jedesmaligen Dirigenten stand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Musikstücke zu[25], sofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar bestimmte. Mozart hatte also schon durch die Stellung seines Vaters fortwährend Gelegenheit, seine Versuche in der Instrumentalkomposition zur Aufführung zu bringen. Denn man suchte soviel als möglich durch eigene Arbeiten für den Ruhm der Kapelle zu sorgen, und bei festlichen Gelegenheiten galt es als unerläßlich neue Kompositionen aufzuführen. Dittersdorf erzählt, wie er zum Namensfest des Bischofs von Großwardein nicht allein eine große Kantate mit Chören und eine Solokantate, sondern auch zwei große Symphonien zum Anfang und zum

[21] Burney, Reisen I S. 69.

[22] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 50 ff.

[23] Burney, Reisen II S. 102 ff.

[24] Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg besuchte, meinte, obgleich die Kirchenmusik gut, auch einige feine Bläser zu hören seien, „so ist hingegen das Concert-Orchester gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünstler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre schwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vortheilhafteste Idee verursacht" (Beiträge zur Geschichte der Musik 1790 S. 28 f.).

[25] Marpurg, Beitr. III S. 186.

Schluß, eine Mittelsymphonie mit obligaten Blasinstrumenten, und ein Violinkonzert komponirte[26]. In ähnlicher Stellung beim Fürsten Esterhazy hat J. Haydn die unglaubliche Menge von Instrumentalkompositionen geschaffen; Mozarts Fruchtbarkeit während der Zeit seiner selbständigen Thätigkeit in Salzburg, etwa von 1770 an bis zum Herbst 1777, ist kaum geringer anzuschlagen, — obgleich beide große Meister das Lob des Fleißes und der Fruchtbarkeit mit vielen gleichzeitigen kleineren theilen.

Dem Beispiel des Fürsten suchten Vornehme und Reiche zu folgen. Wenigstens bei festlichen Gelegenheiten gehörten Akademien, bei welchen eigens dafür komponirte Musikstücke aufgeführt wurden, nothwendig dazu, wovon wir die Beweise in Mozarts Haffner- und Andretterserenaten und den Lodronschen Nachtmusiken haben.

Die geschickte Behandlung des Orchesters beruht wesentlich darauf, daß der Komponist sich in den Mikrokosmus desselben so eingelebt hat, daß er die einzelnen Instrumente als Glieder des Ganzen genau kennt und zu gebrauchen weiß. Diese Sicherheit ist allein durch anhaltende praktische Studien zu gewinnen; selbst prüfendes Hören reicht nicht aus, sondern nur Versuchen. Wie glücklich war der, welchem fortwährend sich mannigfaltige Aufgaben darboten, die, ohne eine selbstgewählte abstrakte Übung zu sein, ihm doch hauptsächlich als Studien dienten. Freilich war bei dem Einfluß der Schule und der Macht der überlieferten Form die Gefahr vorhanden, handwerksmäßiger Routine zu verfallen, aber es war auch die Probe einer schöpferischen Natur, wenn sie in dem ununterbrochenen Arbeiten, sich der Technik zu bemeistern, die lebendige Kraft bewahrte dieses Besitzthum geistig zu durchdringen.

Für Instrumentalkompositionen waren im vorigen Jahrhundert mancherlei, theilweise frei behandelte Formen in Gebrauch, heute indeß kann man die verschiedenen damals üblichen Namen nicht streng scheiden und auf bestimmt begrenzte Gattungen anwenden; der Gebrauch selbst war schwankend[27].

[26] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 141 ff.

[27] [Über Entstehung und Entwickelung der Instrumentalformen vgl. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert (Berlin 1878) und Die Violine im XVII. Jahrh. (Bonn 1874.) Kurze populäre Darstellungen der Entwickelung der Sonate und der Symphonie giebt S. Bagge in der „Sammlung musik. Vorträge“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Nr. 19 und 51.]

Der wohl durch Lullys Einfluß festgestellten, sogenannten französischen Symphonie (oder Ouverture), welche einen kurzen langsamen Satz einem längeren, bewegten voraufschickte und zum Schluß wiederholte, stellte sich durch die Schule Scarlattis die italiänische entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen bestand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und schließt mit einem solchen; beide werden durch einen langsamen Satz getrennt, der ohne weitere Ausführung hauptsächlich gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirksamen Kontrast bilden soll. Auch die lebhaften Sätze werden in verschiedenem Charakter gehalten; Raschheit und Heiterkeit sind im letzten Satze gesteigert. Bei dem lockeren Zusammenhang mit der Oper war es leicht die Symphonie abzulösen, und wie man eine fertige Symphonie einer Oper vorsetzte, wurden Opernsymphonien allein aufgeführt, wovon die Symphonien zur finta semplice, zum sogno di Scipione, zum Lucio Silla den Beweis geben.

Das fortwährende Bedürfnis neuer Symphonien und die dadurch gesteigerten Anforderungen entwickelten dieselbe mit der zunehmenden Tüchtigkeit der Instrumentalisten und der reicheren Besetzung der Orchester zu größerer Bedeutung und Selbständigkeit. In Italien war es Sammartini, welcher, vom Gouverneur Pallavicini beauftragt, zuerst Symphonien für volles Orchester schrieb; er trennte die Bratsche vom Baß, gab der zweiten Violine selbständige Bewegung und machte sich auch um die Technik des Spieles verdient[28]. In Deutschland bildeten die Komponisten der Mannheimer Kapelle, welche den ersten Rang einnahm, diese Gattung der Instrumentalmusik mit Erfolg aus[29]. Jos. Haydn, der alle durch unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Produktionskraft und gründliches Wissen übertraf, hat sie in Vergessenheit gebracht und gilt mit Recht für den Schöpfer der Symphonie.

Ursprünglich wurden die drei Sätze, um sie als zusammenhängendes Ganze darzustellen, mit einander verbunden; in der selbständigen Symphonie geschah dies nur ausnahmsweise (74.

[28] Carpani, Le Haydine p. 56 ff.

[29] Burney, Reise II S. 73): „Hier wars wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouverturen hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienste gestanden, um durch ein Aufgeschaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten".

181. 184 K., S. VIII. 10. 23. 26.). Die letzte Symphonie vom Jahre 1773 kann zeigen, daß auch bei reiferer Bildung sich ein künstlerischer Sinn in solchem Bewahren einer älteren Weise verräth. Das fein ausgearbeitete Andante, in welchem eine zarte Empfindung sich eigenthümlich ausspricht, bildet hier den Höhepunkt. Mit richtigem Gefühl ist deshalb das vorhergehende lebhafte, rauschende Allegro zum Schluß abgedämpft, um auf jenen Satz vorzubereiten, und die sehnsüchtig schmerzliche Stimmung des Andante, welche nicht zu vollkommener Befriedigung gelangt, motivirt wiederum den Übergang zu dem letzten lebhaft bewegten Satz. In der Regel aber behandelte man jeden Satz als ein für sich abgeschlossenes Ganze und gab ihm, um einen bestimmt ausgeprägten Charakter auszusprechen, freieren Spielraum. Für die Gestaltung der einzelnen Sätze ist die Klaviersonate und deren Ausbildung besonders durch Phil. Eman. Bach, den Haydn selbst als sein Vorbild anerkannte[30], von bestimmendem Einfluß gewesen.

Das erste Allegro — dem Haydn oft, Mozart selten einen kurzen langsamen Satz voranschickt, vielleicht eine Reminiscenz der französischen Symphonie — wurde regelmäßig in zwei Theile geschieden. An die Stelle eines aus verschiedenen Phrasen äußerlich fortgesponnenen Fadens tritt eine feste Gliederung selbständiger Motive, die im ersten Theil ohne eigentliche Verarbeitung nur hingestellt werden. Das erste Motiv spricht den Charakter des Satzes aus, ihm tritt ein zweites, dem Ausdruck und der Struktur nach kontrastirendes gegenüber, in der Regel wird zum Schluß noch ein drittes eingeführt; die Verbindung geschieht durch freie Mittelglieder. Dabei gilt es lange als feste Regel, daß das erste Thema in der Dominante abschließt, worauf das zweite Thema in der Tonart derselben einsetzt, in welcher auch der erste Theil schließt. Im zweiten Theil beginnt die Verarbeitung der Motive. Es steht dem Komponisten frei, welches Motiv, ob mehrere, ob im Verein mit neu eingeführten er sie durchführen will; auch über die Weise der Verarbeitung hat sich keine durchgreifende Norm gebildet. Die Durchführung leitet in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück, auf den Abschluß in der Dominante folgt das zweite Thema in der Haupttonart; man konnte entweder den

[30] Griesinger, Biogr. Notizen S. 15. Dies, Biogr. Nachr. S. 37 f.

ersten Theil in dieser Modifikation einfach wiederholen oder auch hier den Wechsel der Tonart ausführlicher behandeln. Mitunter wird auch der zweite Theil wiederholt; dann erfolgt der völlige Abschluß durch eine Coda, welche auf eins oder mehrere der Hauptmotive zurückgreift; diese wird oft auch ohne Wiederholung des zweiten Theils angebracht. Die Elemente dieser Form waren bereits in den aus einer Grundstimmung hervorgegangenen aber kontrastirenden Motiven der Arie gegeben; die organische Gliederung derselben zu einem Ganzen gelang erst der Instrumentalmusik. Da man, was Ph. Em. Bach für die Hauptaufgabe erklärte[31], darauf ausging sangbar zu komponiren, wurden die ausgebildeten Formen des Gesanges ein naturgemäßes Vorbild für die Instrumentalmusik, welche freilich nach dem verschiedenen Charakter der Instrumente und den Bedürfnissen thematischer Verarbeitung mannigfache Modifikationen erfahren mußten. Der wesentliche Fortschritt ging davon aus, daß an die Stelle des bewegungslosen Mittelsatzes der Arie die lebendige Durchführung eines oder mehrerer Motive trat. Durch die künstlerische Ausbildung des musikalischen Inhalts der einzelnen Elemente, die nun erst ihrer wahren Bedeutung nach in Wirksamkeit gesetzt erschienen, war nicht allein ein Gegensatz, sondern eine Steigerung gewonnen; die Einheit wurde gesichert, da nichts der Form oder dem Gehalt nach Fremdes sich eindrängte, die Wiederholung des ersten Theils gewährte, wie nach einer dialektischen Auseinandersetzung, einen beruhigenden, abklärenden Abschluß. Dieser durchführende Theil wird nicht gleich in seiner ganzen Wichtigkeit gewürdigt und mehr noch als eine Form der harmonischen Überleitung behandelt, aber mehr und mehr tritt er als der eigentliche Kernpunkt des ganzen Satzes hervor und wirkt bedeutsam auf die Gestaltung und Gliederung des ersten Theils zurück. Dieser wird nun die Grundlegung für die Durchführung, sowie man auch sagen kann — denn selten vermag man den ersten treibenden Keim eines Musikwerks aufzuzeigen — daß in der Durchführung die eigentlich belebenden Elemente erscheinen. Nicht immer begnügte man sich mit der einfachen Wiederholung des ersten Theils, sondern suchte durch mannigfache Modifikationen das Interesse zu erhöhen und setzte in dem richtigen Bedürfnis, zum Schluß die Kräfte zu neuer

[31] Burney, Reise III S. 209.

Steigerung zu konzentriren, die Coda hinzu. Häufig beschränkte sich diese auf eine verlängerte Ausführung der Schlußformel, aber die konsequente Ausbildung des Hauptprinzips führte dahin, daß sie in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen auf einem Punkte zusammenfaßte. Auch hierfür gab die Arie ein Vorbild in der Kadenz. In welcher Weise die großen Gesangskünstler ihre Kadenzen machten, wissen wir leider nicht, die Instrumentalisten führten in eigenthümlicher Weise Hauptmotive des Satzes wieder vor, wie es in der ausgebildeten Coda geschieht. Beethoven, der in der Symphonie diesem Schlußtheil seine Vollendung gab, hat in seinem Es dur Konzert die Kadenzen ausgearbeitet; die Kadenz des ersten Theils ist vollständig der Coda einer seiner großen Symphonien entsprechend ausgeführt.

Der ursprüngliche Mittelsatz hat das langsame Tempo und die gemäßigte Stimmung bewahrt, auch ist die Anlage und Ausführung im ganzen einfach geblieben. Der Ausgangspunkt ist das Lied (air, Romanze) oder die entsprechende Gestaltung in der Oper, die Cavatine; so nahm Mozart ein melodiöses Duett seiner Oper Hyacinthus zum Andante einer Symphonie (S. 104. f.). Eine künstlerische Gliederung oder Verarbeitung der Motive pflegt hier nicht stattzufinden; eine Hauptmelodie beherscht das Ganze, neben derselben erscheint schmückendes Beiwerk, das rankenartig aus derselben Wurzel aufwächst. Oft, aber nicht nothwendig, zerfällt dieser Satz in zwei gesonderte Theile, von denen einer oder beide wiederholt werden, mitunter mit hinzugefügter Coda. Im zweiten Theil findet sich statt eigentlicher Durchführung meistens nur eine neue Wendung des Hauptthemas, wobei namentlich der Gegensatz der Dur- und Molltonart (Maggiore und Minore) benutzt wird. Die öftere Wiederholung des einfachen Themas führte nach der Analogie des verzierenden Sängers zur Anwendung der Variationenform, welche, bald strikt bald frei angewendet, immer doch an Tiefe und Tüchtigkeit der thematischen Verarbeitung nachstehen mußte. Verhältnismäßig lange blieb daher dieser Satz der Ausdehnung und Form wie dem Gehalt nach weniger bedeutend. Vollkommene Beherrschung der gesammten musikalischen Technik, eine Durchdringung, eine Sättigung des künstlerischen Individuums war erforderlich, ehe das innerste Gemüthsleben, in seiner Tiefe und seinem Reichthum in der einfachsten Form sich rein aussprechen konnte, wie im lyrischen Gedicht

des Dichters. Das Adagio der Instrumentalmusik in seiner schönsten Vollendung ist eine echt deutsche Schöpfung, sie ist das was sie ist unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutschen Poesie geworden; daß ein und derselbe belebende Frühlingshauch beide im Wesentlichen zur gleichen Zeit erweckte, mag uns ein Zeugnis sein, daß der echte Geist des deutschen Volks in beiden die Schwingen regte[32]. Mit dem gesteigerten Gehalt dehnte sich auch die Form; sie wurde voller und reicher, allein sie änderte sich nicht wesentlich; wir finden in den großartigen Sätzen dieses Charakters die oben angedeuteten Grundzüge wieder, nur im einzelnen wird die Ausführung freier, lebensvoller und bedeutender.

Der Schlußsatz hat in seiner raschen Bewegung, meistens im $^3/_8$, $^6/_8$ oder $^2/_4$ Takt, und der lustigen Stimmung immer eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tanze gehabt, ohne bestimmte Formen desselben anzunehmen. Bei großer Freiheit der Behandlung ist die Form des Rondo sehr vorherrschend geworden. Das Eindringliche der öfteren Wiederholung derselben Melodie, die Freiheit und Lässigkeit in der Behandlung der Mittelglieder, welche lange als abgeschlossene kleine Sätze auftreten und erst allmählich mit einander verschmolzen werden, die Gelegenheit, durch geistreiche Einführung des Themas zu überraschen, machte diese leichtere Form für einen Schlußsatz sehr geeignet. Denn in der Instrumentalmusik wollte man überhaupt durch einen angenehmen Genuß sich vielmehr abspannen als anspannen, und namentlich zum Schluß zu fröhlichen Empfindungen angeregt sein. Durch eine eigene Laune ist aber der letzte Satz auch mitunter zum Tummelplatz kontrapunktischer Arbeit ausersehen worden; die Meister der Kunst haben bewähren wollen, daß auch in dieser strengsten Form der echte Künstler Heiterkeit und Laune, Geist und Witz in voller Freiheit entfalten könne. So ist es ja auch bis in die neueste Zeit üblich geblieben, im Scherzo, dem eigentlichen Feld des musikalischen Witzes und Humors, kontrapunktische Arbeit als eigentliche Würze anzubringen. Hier wie dort verdanken wir dieser Richtung einige der ausgezeichnetsten Leistungen der deutschen Instrumentalmusik.

[32] Daß es in neuester Zeit so selten gelingt in dieser Richtung zu befriedigen, mag auch charakteristisch sein. Schumann, der wiederholt auf diese Erscheinung hingewiesen hat, meinte, es scheine dies eine abgeschlossene Musik und man würde auf neue Mittelsätze anderen Charakters sinnen müssen (Ges. Schr. I S. 283. 289).

Diesen drei ursprünglichen Sätzen der Symphonie wurde der Menuett als vierter hinzugefügt; vielleicht hatte die Suite dazu Veranlassung gegeben. Die Suite für Orchester oder für Klavier, welche im siebzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, bestand aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verschiedener, meist sehr charakteristischer Tänze in derselben Tonart. Mattheson zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Polonaise, Anglaise (Countres-Dances, Ballads, Hornpipes), Passepied, Sarabande, Courante, Allemande[33]; andere geben Allemande, Courante, Gigue, Passecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, die Hauptformen sind Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Man setzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, Präludium, Phantasie oder eine förmliche Ouverture, welche nach französischer Art aus einem langsamen und einem lebhaften, meistentheils gearbeiteten Satze besteht, der wiederum durch einen langsamen abgeschlossen wird[34]. Daß nicht die Suite unserer modernen Symphonie- und Sonatenform zu Grunde liegt, sondern die Symphonie der italiänischen Oper, ist einleuchtend; dies schließt aber eine theilweise Benutzung jener nicht aus, und so konnte man von ihrer langen Reihe verschiedener Tänze den damals beliebtesten entlehnen, um die Symphonie damit zu zieren. Sollte Joseph Haydn auch nicht der erste gewesen sein, welcher den Menuett in die Symphonie eingeführt hat, gewiß ist er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typisch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt, er bot ihr die Gelegenheit Würde, Anstand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen diesen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören, ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden; in einer Zeit, welcher diese Art des Anstandes fremd geworden ist, kann sie nur humoristisch reproduzirt werden[35]. Haydn parodirte den Menuett seiner

[33] Mattheson, Vollk. Kapellmeister S. 223 ff., vgl. neu eröffnetes Orch. S. 174 f. 184 ff. Eine Charakteristik der Haupttänze mit Beispielen von Kapsberger gab schon Kircher (Mus. I p. 586 ff.).

[34] Nottebohm, Monatschr. f. Theat. u. Mus. 1855 S. 408 ff. 456 ff. 1857 S. 288 ff. 341 ff. 391 ff.

[35] In Beethovens achter Symphonie ist der Menuett das Stück, welches das langsamste Tempo hat, und die feierlich graziöse Würde desselben macht gegen die lebhafte Beweglichkeit der übrigen Sätze eine überaus humoristische Wirkung. Auch in Mendelssohns Adur Symphonie wird man den zierlichen Menuett nicht ohne Lächeln hören können.

Zeit nicht, aber er entkleidete ihn seiner vornehmen Würde; er nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten, und legte volksthümliche Heiterkeit und Laune hinein. Er brachte die gemüthliche Jovialität, die muntern Späße, die in den Salons der Noblesse nicht standesgemäß waren, zur Geltung; er war unerschöpflich an witzigen Einfällen und Überraschungen, ohne ordinär zu werden, und wußte den Ton behaglicher Laune fest zu halten, obgleich die künstlerische Behandlung in hohem Maße fein berechnet und geistreich war. Diese Weise war im besten Sinne populär; sie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn, der sich darin aussprach, war echt volksmäßig, und die Gestaltung wahrhaft künstlerisch; so hatte der Menuett seinen Platz in der Symphonie gewonnen und wußte ihn zu behaupten. Die Stellung desselben vor oder nach dem langsamen Satze wechselt schon frühzeitig, auch bei Mozart; in der Regel folgt er auf das Andante.

Mozarts erste Symphonien haben nur drei Sätze, und es ist vielleicht nicht zufällig, daß zuerst in den in Wien 1767 und 1768 komponirten Symphonien der Menuett aufgenommen ist; aber noch in späterer Zeit fehlt er mitunter.

Es ist interessant zu verfolgen, wie Mozart in seinen Jugendarbeiten sich allmählich der Technik und des Materials versichert. Zuerst zeigt sich wenig melodiöse Erfindung, aber ein Sinn für den Zuschnitt im ganzen und die Form, nach und nach erhalten die Symphonien mehr Körper und Charakter. Von verschiedenen Seiten her befestigt sich allmählich die Herrschaft über das Orchester. Zuerst werden die einzelnen Stimmen frei und selbständig, der zweiten Violine wird durch charakteristische Figuren und durch imitatorische Behandlung eine eigenthümliche Bewegung gegeben, dann auch der Baß zur lebendigen Selbständigkeit herangebildet, der in einer Symphonie in G dur (110 K., S. VIII. 12) vom Jahre 1771 sich in Imitationen frei bewegt, wie dies früher nicht vorkommt. Diese fortschreitende Entwickelung machte nothwendig die Motive intensiver und gab dem Ganzen mehr Haltung und Gehalt, wenn auch eine eigentliche fruchtbare Durchführung und Verarbeitung dadurch noch nicht bedingt war. Auch der eigenthümliche Charakter des Saitenquartetts kam mehr und mehr zur Geltung; es bildete lange Zeit den eigentlichen Kern, die Blasinstrumente verstärken die Harmonie, heben eine Melodie hervor, sehr allmählich geben sie nach ihrer individuellen Beschaffenheit

Licht und Schatten. Oboen und Hörner, auch Trompeten (öfter ohne Pauken), sind regelmäßig kombinirt und geben dem Orchester einen scharfen, hellen Ton, der damals beliebt war; Flöten werden bei Sätzen von sanfterem Charakter häufig mit gedämpften Saiteninstrumenten verwandt. Erst später machen die Fagotts sich von den Bässen selbständig, dienen aber auch dann, wie die Bratschen, als füllende Mittelstimmen. Erst nach vielen verschiedenen Versuchen, neue Instrumentalkräfte eigenthümlich zu verwenden, gelingt es das Orchester zu einem in allen Theilen selbständig belebten Ganzen heranzubilden.

Von Mozarts Mustern für Instrumentalkomposition ist gar nichts bekannt. Daß Jos. Haydns Symphonien ihm bekannt wurden und nicht ohne Einwirkung blieben, läßt sich annehmen, obgleich geringe Spuren bestimmt darauf hinführen. Im Menuett zeigt sich im Allgemeinen eine verschiedene Auffassung, die auch später Mozart eigenthümlich bleibt[36]. Das echt Haydnsche Element der jovialen Laune, das Vergnügen an musikalischen Neckereien ist bei Mozart nicht vorherrschend; das volksthümlich Gemüthliche hat er beibehalten, übrigens sucht er ihm durch Verschönern und Veredeln ein eigenthümliches Interesse zu geben. Dieser Zug der Mozartschen Natur ist schon in den jugendlichen Arbeiten unverkennbar, auch wo das Ziel nicht erreicht ist. Um so eher mag man da, wo sich ähnliche Äußerungen einer humoristischen Neckerei wie bei Haydn finden (z. B. 124. 132 K., S. VIII. 15. 19., aus dem Jahre 1772) einen bestimmten Einfluß erkennen. Die letztere Symphonie in Es dur, die offenbar groß angelegt sein soll, verräth überhaupt äußere Einwirkung. Nicht allein der Menuett, sondern namentlich das lang ausgeführte Schlußrondo zeigt einen bestimmt Haydnschen Charakter. Im Andante nimmt man statt des freien Flusses ein etwas gezwungenes, angenommenes Wesen wahr; auch findet sich am Schluß der Symphonie ein zweites Andante, das viel einfacher ist, nachkomponirt.

Dem Entwickelungsgange Mozarts gemäß sind seine Instru-

[36] Die für den Tanz geschriebenen Menuetts für Orchester, deren Mozart gewiß noch mehr geschrieben hat als die 60 erhaltenen (103. 104. 105. 122. 164. 176), sind wie die Contretänze (106. 123. 267 K.) in den knappsten Formen ganz einfach und praktisch gehalten, mit bescheidenen kleinen Instrumentaleffekten.

mentalkompositionen[37] bis etwa zum Jahre 1772 wesentlich nur interessant, insofern sie uns zeigen, wie naturgemäß und sicher sich Mozart auch hier allmählich in den Besitz aller künstlerischen Mittel setzte. Von da an fangen auch sie an ein selbständiges Interesse zu gewinnen. Auffallend ist es, daß wir aus den Jahren 1775 bis 1777 gar keine Symphonien von Mozart besitzen. Daß durch Zufall gerade diese alle verloren gegangen seien, ist nicht wahrscheinlich, wenn man bedenkt, wie sorgfältig die Kompositionen dieser Zeit aufbewahrt sind. Dagegen fallen die großen Serenaten und Konzerte für Violine und Klavier in diese Jahre; vielleicht mochte seine zunehmende Unzufriedenheit, möglicherweise auch das Mißfallen des Erzbischofs ihn veranlassen keine Symphonien mehr zu schreiben, die zunächst für die Hofkonzerte bestimmt waren. Wenn L. Mozart, der nicht zufrieden war, daß Wolfgang auf seine Reise mehr Symphonien als Kirchenmusik mitgenommen hatte, diesem schreibt (24. Sept. 1778): „Was Dir keine Ehre macht ist besser, wenns nicht bekannt wird; deßwegen habe von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich voraus wuste, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warst; man wird immer heickler", so weist auch das darauf hin, daß er in den letzten Jahren vorher keine Symphonien mehr geschrieben hat.

Auch die bedeutenderen unter diesen späteren Symphonien sind sparsam in den Mitteln und knapp in den Formen, wie man es verlangte, da an einem Abend mehrere Symphonien aufgeführt wurden. Und doch schreibt Mozart seinem Vater von Paris aus

[37] Für die Kenntnis derselben waren außer den von André verzeichneten Autographen besonders drei kleine blaue Bücher wichtig, welche der Besitzer A. Cranz in Hamburg mir zur Einsicht mittheilte (A. M. Z. XXXIII S. 733 ff.). Eins enthält 9 Symphonien, das zweite ein Concertone und drei Serenaten, das dritte eine Serenate und einen Marsch. Die Jahres- und Datumangaben sind ausgestrichen, glücklicherweise hat Sonnleithner sie untersucht und festgestellt (Rezensionen 1862 Nr. 39 S. 614). Hiernach gehören dieselben den Jahren 1772—76 an; die Symphonien reichen nur bis 1774. Ferner waren aus dem alten Lager bei Breitkopf und Härtel 20 Symphonien in Stimmen aufbewahrt. Da von diesen sich 10 bei André finden, zwei zu Lucio Silla und Sogno di Scipione gehören, so werden die übrigen 8 wohl echt sein, und da von den bekannten keine über 1772 hinausgeht und Lucio Silla im Karneval 1773 aufgeführt ist, werden auch die anderen schwerlich später anzusetzen sein. Dazu stimmt, daß L. Mozart Breitkopf (7. Febr. 1772) Kompositionen seines Sohnes, und unter diesen auch Symphonien, anbot.

(11. Sept. 1778), daß er seine Symphonien dort nicht aufführen könne, weil die meisten nicht nach dem Pariser Geschmack seien; „bei uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der That aber ist es besser kurz und gut". Der Fortschritt zeigt sich wesentlich in der größeren Freiheit der Behandlung; so ist z. B. der erste Satz einer Symphonie in D dur (202 K., S. VIII. 30), der letzte Satz der Symphonien in G dur (199 K., S. VIII. 27) und C dur (200 K., S. VIII. 28) — alle aus dem Jahre 1774 — durch die freie Stimmführung voll Bewegung und Leben. Daraus folgt von selbst, daß die einzelnen Elemente mehr Individualität erhalten, daß die Zwischenglieder zur Selbständigkeit entwickelt werden und die bloß verbindenden Passagen der Geigen, die nur einem Harmoniewechsel dienenden Baßfiguren, verschwinden. Außer einzelnen Lieblingswendungen, die mehr der Zeit angehören, treten auch schon manche Eigenthümlichkeiten Mozarts hervor, z. B. daß das zweite Thema mitunter gegen das erste abfällt, während er durch die Einführung eines neuen Motivs zum Schluß des Theils einen neuen Aufschwung hervorzubringen weiß. Als Muster seiner Leistungen jener Zeit nach sehr verschiedenen Richtungen können die Symphonien in G moll (183 K., S. VIII. 25) und in A dur (201 K., S. VIII. 29) dienen. Jene hält einen ernsten Charakter, der sich gleich in dem ersten Thema bedeutend ausspricht, fest; namentlich Menuett und Finale bewahren ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit den fast düstern Charakter, der auch im Andante nur gemildert erscheint. Die zweite, von Anfang bis zu Ende ein Spiel heiterer Laune und anmuthiger Grazie, bei frischer Lebhaftigkeit und edler Haltung, kann zum Beweise dienen, mit wie geringen Mitteln ein Kunstwerk nicht allein angelegt, sondern sauber ausgeführt und fein schattirt werden kann. Und wenn man nur die Menuetts vergleicht, so wird man gestehen, daß ein Künstler, der in dieser beschränkten Form die lächelnde Würde des feinen Anstands und den düstern Unmuth eines erregten Gemüths gleich wahr auszudrücken wußte, die Mittel der Instrumentalmusik geistig beherrschte. Im allgemeinen war allerdings der individuell charakteristische Ausdruck einer scharf bestimmten, namentlich leidenschaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie jener Zeit. Daß sie zunächst für den Genuß geselliger Unterhaltung

bestimmt war und vielmehr angenehm anregen als ernsthaft beschäftigen sollte, verläugnet sich nur ausnahmsweise; Lebhaftigkeit, Glanz oder ruhige Beschaulichkeit machen ihren wesentlichen Charakter aus. Das ernste Streben des Künstlers richtet sich vor allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innersten Gefühle, die geheimen Erlebnisse seiner Seele in der Kunst rückhaltslos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch so wenig als es in der künstlerischen Richtung jener Zeit überhaupt lag. Auch ein Komponist empfand damals menschlich tief und leidenschaftlich und seine Empfindung ging in seine Musik über, die ihm nicht bloß ein Spiel mit Formen und Formeln war. Aber man unterschied damals theoretisch und praktisch scharf zwischen menschlichem und künstlerischem Empfinden, der Anstand war auch in der Kunst mächtig, und in künstlerischer wie socialer Beziehung war das Subjekt sehr bedingt zulässig. Im Jahre 1774 erschien Werther; an dem inneren Kämpfen und Ringen der Zeit, welche ihn hervorgebracht hatte, war auch die Musik nicht unbetheiligt geblieben, allein um für sich die künstlerische Freiheit zu ähnlichen Leistungen zu gewinnen, mußte sie noch länger arbeiten und streben. Es ist ein bedeutungsvolles Zeichen der inneren Entwickelung des Künstlers, wenn der Jüngling, auch nur in vereinzelten Erscheinungen, sich selbst und sein Gemüthsleben musikalisch auszusprechen strebt. Und diesen Jüngling hat das Leben noch nicht durch Leidenschaften und Schicksale in die Schule genommen; es spricht für die Gesundheit auch der künstlerischen Natur, daß er sich nichts vorredete, nichts vorstellen wollte, sondern stets sich einfach so gab wie er war.

Die Symphonie war damals nicht wie heute die größte und umfassendste Form der Orchestermusik. Man gebrauchte deren noch andere, für welche vorherrschend der Name Serenate angewendet wurde, wiewohl dieser, von der zufälligen Äußerlichkeit entlehnt, kaum eine bestimmt ausgeprägte Form bezeichnet. Von der Symphonie im engern Sinne unterscheidet sie größerer Reichthum und Mannigfaltigkeit. Oft sind mehrere Instrumente in verschiedener Gruppirung, besonders aber Soloinstrumente mannigfach beschäftigt; ferner steigert sich die Zahl der einzelnen Sätze nicht selten bis auf acht. Für die Anordnung und Gliederung sind die in der Symphonie ausgebildeten Formen ange-

wendet, aber in verschiedenen Modifikationen vervielfältigt zusammengestellt.

Die Serenaten wurden durch einen Marsch eingeleitet und mitunter auch beschlossen (99 K., S. IX. 2). Dem Zwecke gemäß wird er als eigentlicher Marsch behandelt, die Formen nicht ausgedehnt, oder zu einer eigenthümlichen Kunstform ausgebaut, sehr häufig hat er nicht einmal ein Trio; der Ausdruck ist meistens lebhaft und heiter. Die einzelnen Märsche, welche von Mozart erhalten sind, waren wohl meistens zur Einleitung von Serenaten bestimmt; man wechselte damit, und sie wurden deshalb auch für sich geschrieben.

Der Menuett wird fast regelmäßig zwischen jedes Andante und Allegro als vermittelndes Glied eingeschoben und findet sich also zwei- oder dreimal in einer Serenate. Daß man den in der Suite dargebotenen Reichthum charakteristischer Tänze ganz unbenutzt ließ, ist wohl ein Beweis, daß diese Form der Instrumentalmusik wenigstens in diesen Gegenden gar keine praktische Geltung hatte. Man suchte den Menuetts verschiedenen Charakter zu geben, auch durch Abwechselung in der Instrumentation, namentlich im Trio. Nicht selten sind einem Menuett mehrere Trios mit anderer Instrumentation beigegeben, wobei obligate Instrumente, Violine (185. 203. 204. 250 K., S. IX. 5. 6. 7. 9), Flöte (204 K.), Trompete (250 K.), auch die Saiteninstrumente allein (100. 250 K., S. IX. 3. 9) angewendet werden.

Ein großes zweitheiliges Allegro zu Anfang und ein Allegro oder Presto zum Schluß, mitunter durch ein kurzes Adagio eingeleitet, bilden wie bei der Symphonie die Eckpfeiler, und diese Sätze wurden auch ähnlich behandelt. Der zwischen ihnen stehende langsame Satz wird durch zwei Menuetts eingefaßt (63 K., S. IX. 1), auch finden sich zwei langsame Sätze, jeder mit zugehörigem Menuett (99 K., S. IX. 2), welche durch verschiedene Instrumentation charakterisirt sind. Bei fortschreitender Erweiterung tritt zwischen die beiden langsamen Sätze noch ein Allegro ein, das sich aber von den beiden Hauptsätzen schnellen Tempos, meistens durch leichtere Haltung und Färbung, unterscheidet; auch die Instrumente werden mit mehr Abwechselung gruppirt. So sind z. B. (185 K., S. IX. 5) im ersten Andante und dem folgenden Allegro Oboe und Horn obligat, im zweiten Andante treten Flöten zu den Saiteninstrumenten hinzu.

Eigenthümlich erscheint die Form der Serenaten, in welchen eine obligate Violine beschäftigt ist (185. 203. 204. 214. 215. 237. 239. 250 K., S. IX. 5. 6. 7. S. X. 2. 3. 4. S. IX. 8. 9). Nach dem ersten Allegro tritt die Soloviolinе mit drei in wechselnder Reihe aufeinander folgenden Sätzen Andante, Menuett, Allegro (Rondo 250 K.) ein, die gewissermaßen ein abgeschlossenes Ganze für sich bilden, so daß, wenn man sie herausnimmt, eine vollständige Symphonie bleibt. Der Ausdruck Finalmusik, der in den Briefen öfter vorkommt, scheint darauf hinzuweisen, daß diese längeren mit konzertirenden Soloinstrumenten ausgestatteten Kompositionen den Schluß der Konzerte bildeten. Die „Konzertantsymphonie" ist in den letzten beiden Serenaten vom Jahre 1774 und 1775 (204. 250 K.) auch noch durch besondere Instrumentation hervorgehoben. In den übrigen Sätzen sind die üblichen Oboen, Hörner und Trompeten, zur Begleitung der obligaten Geige, Flöten, Hörner und Fagotts gebraucht, und namentlich in der letzten schon in moderner Zusammenstellung und Behandlung. Überhaupt zeigt sich in diesen beiden Serenaten ein auffallender Fortschritt gegen die früheren, die sich im Wesentlichen nicht von den Symphonien unterscheiden. Hier ist das Orchester dem Klange nach wie in der Polyphonie mit Sicherheit behandelt, eine Fülle von schönen Motiven ausgestreut und fließend und frei verarbeitet. Von den vielen Sätzen der letzten Serenate ist jeder einzelne mit einer Liebe und Behaglichkeit ausgearbeitet, als sei er der einzige, und die Erfindung zeigt so viel Innigkeit und so viel joviale Laune, daß Mozart hier offenbar mit rechter Lust seine besten Kräfte aufgeboten hat[38].

Eine kleine Serenate (239 K., S. IX. 8 »Serenata notturna«) aus dem Januar 1776, aus einem Marsch, Menuett und Rondo, das von einem kurzen Adagio unterbrochen wird, bestehend, ist nur für Saiteninstrumente und Pauken geschrieben. Zwei Sologeigen mit Begleitung von Bratsche und Baß treten gewissermaßen als ein Chor einem zweiten gegenüber, welchen zwei Geigen, Bratsche und Violoncello, sämmtlich als Ripienstimmen behandelt, mit den Pauken bilden. Die Abwechslung im Gegenübertreten und Zusammenwirken beider Chöre, das Einfallen der

[38] [Diese letzte ist die sog. Haffner-Serenate, über deren Entstehung vgl. oben S. 170. In derselben ist das Trio des Menuetto galante von Mozart später in einer anderen Version bearbeitet, s. Nottebohms N. B.]

Tuttistellen, mancherlei Klangeffekte, z. B. durch pizzicato, selbst die Paukenschläge sind so geschickt benutzt, daß das kleine Werk ein ganz eigenthümliches Kolorit erhalten hat; auch sind mit richtigem Takt die einzelnen Sätze kurz behandelt, um nicht durch Ermüdung des Ohrs den fremdartigen Reiz des Stückes zu zerstören [30].

Dieses Lob kann man auch einem Notturno (286 K., S. IX. 10) ertheilen, für vier Orchester, deren jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern besteht, so geschrieben, daß ein dreifaches Echo vorgestellt ist. Wenn das erste Orchester eine zusammenhängende Phrase gespielt hat, fällt das zweite Orchester in den letzten Takt mit derselben oder den letzten vier Takten derselben ein, das dritte löst das zweite im letzten Takt mit den drei, das vierte ebenso das dritte mit den beiden letzten Takten ab; dann fährt das erste Orchester fort. In dieser Art ist das aus drei Sätzen — Andante, Allegro und Menuett — bestehende Stück mit ganz geringen Modifikationen durchgeführt; nur das Trio des Menuetts wird von einem Orchester allein oder allen zugleich gespielt [40]. Es versteht sich, daß auch wenn man die Echos wegläßt, der Zusammenhang hergestellt bleibt. Das Hauptverdienst einer solchen Spielerei ist natürlich, den Zwang nicht mehr als billig merken zu lassen. Besondere Wirkung macht es, wenn bei der Wiederholung dieselbe Phrase rhythmisch verschoben wird, namentlich im Menuett, wo kurze Schläge hinter einander auf verschiedene Taktheile fallen, und wahrhaft komisch ist es, wenn im ersten Theil desselben die Hörner allein eine Phrase abschließen:



und, als gönnten sie sich das Wort nicht, hinter einander herjagen. Indessen ist, wie gesagt, auch hier besonders anzuerkennen, daß der Spaß nicht zu lange dauert.

Mit dem Namen Divertimento, auch Cassatio — wofür

[30] Noch kürzer und knapper ist ein Ständchen (101 K., S. IX. 4) in vier Sätzen, das wohl, wie die erste Überschrift anzeigt, ursprünglich ein Contretanz war. [Als Entstehungszeit nimmt Nottebohm im R. B., abweichend von Köchel, das Jahr 1776 an.]

[40] [Das Trio ist später komponiert und dabei nicht angegeben, von welchem Orchester es zu spielen sei. Vgl. den R. B.]

keine genügende Erklärung gefunden ist — bezeichnete man ähnliche Instrumentalsätze, bei denen die verschiedenen Stimmen nur einfach besetzt werden[41]. Das älteste derselben, in Mailand im Jahre 1771 komponirt (113 K., S. IX. 15), Concerto ossia Divertimento bezeichnet, hat die vier Sätze der Symphonie, den letzten Satz als Rondo behandelt, und ist auch in der Kürze und Knappheit der Ausführung den Symphonien jener Zeit verwandt. Die Saiteninstrumente sind nicht obligat behandelt, die Blasinstrumente — zwei Klarinetten und zwei Hörner — treten, ohne konzertirend zu sein, mehr als gewöhnlich selbständig hervor. Für eine spätere Aufführung sind, wahrscheinlich im Jahre 1773, zwei Oboen, zwei englische Hörner und zwei Fagotts so hinzugefügt, daß die Klarinetten fortbleiben konnten[42]. Die Saiteninstrumente sind von der Bearbeitung ganz unberührt geblieben; die Verstärkung der Blasinstrumente ist für die Abwechslung mit kleinen geschickten Modifikationen benutzt.

Im nächsten Divertimento vom Juni 1772 (131 K., S. IX. 16), das aus sieben Sätzen besteht, ist die Kombination der verschiedenen Instrumente — es sind außer vier Hörnern[43] Flöte, Oboe und Fagott neben dem Saitenquartett beschäftigt — mit sichtlicher Liebe variirt. So ist das erste Adagio für die Streichinstrumente, das zweite für die konzertirenden Blasinstrumente allein geschrieben; der erste Menuett ist für die Saiteninstrumente allein, in den drei Trios wechseln die Blasinstrumente mit einander ab und in der Coda vereinigen sich alle Instrumente. Beim zweiten Menuett treten die vier Hörner besonders hervor; im dritten Satz, einem Allegretto, ist die Flöte obligat und die Hörner schweigen; im ersten und letzten Satz wirken alle Instrumente zusammen.

In mancher Beziehung eigenthümlich ist ein Divertimento in sechs Sätzen für Oboe und zwei Hörner neben den Saitenin-

[41] Wo Saiteninstrumente angewendet sind, ist die Baßstimme nur als Basso bezeichnet; es findet sich keine Andeutung darüber, ob damit Kontrabaß und Violoncell, wie im Orchester, oder eins von beiden allein gemeint sei.

[42] Dieselben fünf Instrumente finden sich in zwei Divertimenti für Blasinstrumente (166. 186 K., S. IX. 17. 18), von denen eins vom Jahre 1773 datirt ist, angewendet; auch Papier und Handschrift stimmen überein.

[43] Vier Hörner hat Mozart meistens je zwei in einer anderen Tonart schon früher angewendet, in Symphonien (130. 132. 183 K. und zur Betulia liberata), in Opern bei der Begleitung (Ascanio 11. Finta giardiniera 13. 26. Re pastore 12).

strumenten, das im Juli 1776 (251 K., S. IX. 25) für eine bestimmte Veranlassung rasch geschrieben und nachher liegen geblieben zu sein scheint. Die Partitur ist flüchtig auf schon gebrauchtem Notenpapier von verschiedenem Format hingeworfen, mit Abkürzungen, Anweisungen für den Kopisten und einzelnen Korrekturen. Der zweite Menuett hat kein Trio, sondern wird dreimal variirt; das Thema ist dreistimmig angelegt, bei den Variationen ändert sich allein die variirende Stimme, die anderen bleiben unverändert. Die Oboe tritt durchgehends in bedeutender Weise hervor, aber nicht durch Passagen, sondern durch ausgehaltene Töne und gesangreiche Melodien. Die ebenfalls nicht eigentlich konzertirenden Saiteninstrumente beleben das Ganze durch freie Stimmführung, die überall in kleinen Ansätzen auf thematische Behandlung hinweist. Sehr bemerkbar aber ist der national deutsche Charakter der Melodien, die etwas Volksthümliches haben und an die Weisen deutscher Lieder erinnern.

Die Verbindung der Hörner mit den Saiteninstrumenten zeigt sich als eine damals beliebte, wiewohl die Natur dieser Instrumente eine innige Verschmelzung nicht zuläßt. Je freier die thematische Durcharbeitung in den Saiteninstrumenten geführt wird, um so weniger können sich die Hörner dabei eigentlich betheiligen, wenn sie auch in einzelnen Fällen zu eigenthümlich schönen Wirkungen zu verwenden sind. Die schwierige Aufgabe war es, die Hörner selbständig in das selbständige Wesen der Saiteninstrumente so eingreifen zu lassen, daß sie zu ihrer vollen natürlichen Wirkung kommen, wodurch ein schönes, tiefes Kolorit zu erreichen ist. Konzertirend sind sie in diesen Stücken nicht gebraucht, ihre Wirkung beruht auf dem geschickt benutzten Kontrast der Klangfarben.

In einem Divertimento, das etwa 1773 oder 1774 geschrieben sein mag (205 K., S. IX. 21), sind zwei Hörner mit Violine, Bratsche und dem durch ein Fagott verstärkten Baß verbunden. Es ist kurz und knapp, aber gewandt geschrieben. Im Adagio treten die Violine und Bratsche konzertirend auf zu einem ganz einfachen Grundbaß, die Hörner schweigen; man muß sich dabei erinnern, daß auch solche Sätze regelmäßig auf dem Klavier begleitet wurden.

Vollkommen fertige Kunstwerke echt Mozartschen Gepräges sind die Divertimenti oder Kassationen, wie sie in den Briefen

öfter heißen, für Quartett mit zwei Hörnern, im Juni 1776 und 1777 zum Namenstag der Gräfin Ant. Lodron (13. Juni) geschrieben (247. 287 K., S. IX. 24. 29)[44]. Beide haben sechs reich ausgeführte Sätze; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in reichster Entwickelung vorhanden. Die Saiteninstrumente sind im Stil des eigentlichen Quartetts gehalten, also mit selbständiger Betheiligung der einzelnen Stimmen, jedoch so, daß die erste Violine als Solostimme merklich das Übergewicht hat. Im ersten Divertimento in F dur (S. IX. 24) ist sie zwar in allen Sätzen die melodieführende, allein nur im Adagio wird sie bravourmäßig konzertirend behandelt. In dem letzten groß angelegten und ausgeführten Divertimento in B dur (S. IX. 29) ist die erste Violine durchweg als Soloinstrument mit allen Anforderungen an Bravour behandelt, neben welcher die übrigen Instrumente in einer Weise selbständig mitwirken, daß die feine und saubere Behandlung des Details den schaffenden Geist eines Künstlers verräth, der auch in Nebendingen sich produktiv erweist. Gleich im ersten thematisch bearbeiteten Satze treten die Solopassagen der Violine hervor, deren Bearbeitung die Durchführung im zweiten Theil hauptsächlich bewerkstelligt. Die zweite Stelle — wo in jenem ersteren Divertimento ein einfaches, höchst anmuthiges Andante grazioso, eine Art Lied ohne Worte, steht — nimmt hier ein Thema mit Variationen ein, an denen sich zwar alle Instrumente gebührend betheiligen, während die erste Geige durch virtuosenhafte Bravour, die ihr allein zugemuthet wird, den Vorrang in Anspruch nimmt. In den beiden Menuetts tritt dieser Charakter am wenigsten hervor, sehr entschieden ist er dagegen im breit angelegten Adagio ausgesprochen, in dem die übrigen Instrumente auch dadurch zurücktreten, daß die zweite Violine und Bratsche gedämpft, der Baß pizzicato spielt, wogegen die erste Geige eine mit Figuren und Passagen reich geschmückte Melodie führt, deren Ausführung einen Virtuosen verlangt. Der Gebrauch der gedämpften Saiteninstrumente, namentlich in langsamen Sätzen, war damals sowohl bei der Begleitung als in der Symphonie und im Quartett sehr häufig, um durch die gemäßigte Klangfarbe eine Abwechslung hervorzubringen; da

[44] Zu dem ersten gehört wahrscheinlich der zu gleicher Zeit für dieselben Instrumente geschriebene Marsch (248 K., S. X. 5).

man die Bässe nicht dämpfte, gewann man durch das pizzicato einen durchaus kontrastirenden Klang. Den Schlußsatz leitet ein Andante ein mit einem Recitativ der ersten Violine, nicht zu lang ausgedehnt und so ausgeführt, daß der ganze Umfang des Instruments charakteristisch heraustritt. Auf diese Einleitung folgt ein langes Molto Allegro im 3/8 Takt, das in unaufhaltsamer Bewegung den Geiger fortwährend beschäftigt und ihm Gelegenheit bietet, die Vielseitigkeit seiner technischen Durchbildung zu bewähren, zugleich aber ein wohl angelegtes und durchgeführtes Musikstück bildet, in welchem auch den übrigen Stimmen ihr volles Recht widerfährt. Zuletzt tritt das Recitativ noch einmal wieder ein, worauf ein kurzer brillanter Schluß folgt. Die Stimmung dieses Satzes ist nicht die gewöhnliche einer lustigen Heiterkeit; es ist etwas von treibender Hast, von wechselnder Laune darin, es fallen stärkere Accente, was alles auf eine gewisse Spannung deutet, die auch in der recitativischen Einleitung sich ausspricht.

Am passendsten findet auch das dritte Divertimento in D dur (334 K., S. IX. 31), obgleich es erst im Jahre 1779 oder 1780 komponirt worden ist[45], hier Erwähnung, da es mit den beiden eben erwähnten ganz übereinstimmt. Der größeren Anlage und breiteren Ausführung nach steht es dem letzten in B dur am nächsten; vielleicht ist die erste Violine etwas weniger virtuosenhaft behandelt, die Stimmung aber ist eher etwas ruhiger und, wiewohl heiter und freundlich, doch gehalten. Die Beherrschung der Form in Anlage, Gruppirung und Stimmführung ist hier ebenso vollkommen, die Freiheit und Leichtigkeit, mit der die Bearbeitung der Motive, als ergebe sie sich von selbst aus dem einmal ausgesprochenen Gedanken, am rechten Fleck und mit dem rechten Maß sich geltend macht, ist hier wie dort gleich ausgebildet. Wenn der erste Satz hier vielleicht größer angelegt, die Motive breiter sind, so ist dort das Adagio tiefer und weiter ausgeführt, auch der letzte Satz ist in dem Divertimento in B dur eigenthümlicher. Die übrigen Sätze dürften einander nicht viel nehmen[46].

[45] Mozart, der im Okt. 1777 nur zwei Kassationen erwähnt, erbittet sich in Wien (4. Juli 1781) die 3 Kassationen ex F, B und D.

[46] Vom ersten Allegro eines ähnlichen Divertimento in F dur sind drei Blätter erhalten (288 K.); da Mozart in Wien nur drei solche Stücke namhaft macht, ist es nicht wahrscheinlich, daß noch ein viertes vollendet war.

Das Divertimento in B dur war es, was Mozart 1777 in München spielte, „als wenn er der größte Geiger von Europa wäre", daß „Alles groß darein schauete". Wir sehen also, daß das Hervortreten des Virtuosenmäßigen in der Behandlung der Geige, welches sowohl in diesen Stücken als in den Serenaten schon seit dem Jahre 1773 sich mehr und mehr geltend macht, Hand in Hand mit der Ausbildung Mozarts als Violinvirtuosen geht[47].

Sehr beliebt war damals die sogenannte Harmoniemusik, welche allein aus Blasinstrumenten gebildet wurde. Theils wurde sie gern für Nachtmusiken gebraucht, theils pflegten vornehme Herren sechs- oder achtstimmige Harmoniemusik Mittags und Abends bei der Tafel zu verwenden, was auch in großen Wirthshäusern Nachahmung fand. In Salzburg fehlte es ebenfalls nicht an Gelegenheit, sich nach dieser Seite hin auszubilden.

In der Form sind diese Kompositionen, für welche der Name Divertimento oder auch Partita (Partie) vorzugsweise im Gebrauch blieb, den bisher besprochenen ähnlich. Sie bestehen aus drei, vier oder auch mehreren Sätzen, die in bekannter Weise ohne feste Regel gruppirt zu werden pflegen. So schließt ein Divertimento (S. IX. 18) mit einem Contredanse en Rondeau, ein anderes (S. IX. 23) hat als ersten Satz ein Andante, dann folgt ein Menuett, darauf eine Polonaise; ein drittes (S. IX. 26) beginnt mit einem Andante mit Variationen.

Die beiden ersten Stücke der Art (166. 186. K., S. IX. 17. 18) sind beide zehnstimmig für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei englische Hörner, zwei Waldhörner und zwei Fagotts. Da das eine Divertimento (S. IX. 17) am 24. März 1773 in Salzburg komponirt ist, das andere wahrscheinlich um dieselbe Zeit, so muß, da dort Klarinetten im Orchester fehlten, eine ganz besondere Veranlassung dagewesen sein. Allein die Anlage und Ausführung entspricht den reicheren Mitteln nicht; hier ist noch alles klein, weder an Umfang noch innerer Bedeutung erheblich, und auch mit den Instrumenten ist nicht frei und kräftig geschaltet.

Eigenthümlich sind zwei Partien, die eine aus 10, die andere aus 6 kleinen Sätzen bestehend, die für zwei Flöten, fünf Trom-

[47] Ein scherzhaftes Pastorale (Anh. 294 K.), in welchem dem Quartett ein Corno pastoriccio beigegeben ist, wird ohne ausreichende Gewähr Mozart beigelegt, und könnte vielleicht eher vom Vater sein.

peten (in C und D) und vier Pauken (in C G D A) geschrieben sind (187. 188 K., S. IX. 19. 20), etwa im Jahr 1773 oder 1774[48] — wahrscheinlich sollten bei einer festlichen Gelegenheit die Trompetenchöre sich hören lassen. Ob es auch auf einem Herkommen beruht, daß Flöten mit den Trompeten vereinigt sind, kann ich nicht angeben. Die Flöten führen die Melodie und stellen zusammenhängende musikalische Sätze her, die übrigens alle kurz und weder dem Gehalt noch der Ausführung nach bedeutend sind. Die Trompeten betheiligen sich nur selten an der Melodie, meistens treten sie getheilt oder vereinigt als begleitende Stimmen auf; die Absicht war offenbar darauf gerichtet, die materielle Klangwirkung der Trompetenchöre möglichst zu erhalten und doch eine bestimmt gegliederte musikalische Form zu erreichen. In früheren blühenden Zeiten der Trompeterzunft hätten tüchtige Meister im Klarinblasen dieser Unterstützung der Flöten nicht bedurft.

Von größerem Interesse ist es, in den sechs Divertimenti für zwei Oboen, zwei Fagotts und zwei Hörner (213. 240. 252. 253. 270. 289 K., S. IX. 22. 23. 26. 27. 28. 30), welche in den Jahren 1775 und 1777 geschrieben sind, zu beobachten, wie mit geringen Mitteln innerhalb enger Grenzen ein Meister verfährt. Die Bestimmung dieser kleinen Stücke zur Tafelmusik oder zu ähnlichen Zwecken litt weder eine große Anlage und breite Ausführung, noch den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindungen; es sollte angenehm, heiter und rasch vorbei sein. Diesen äußeren Anforderungen genügen nun die Kompositionen nicht allein; sie sind voll Anmuth und Grazie, fein und zart in der Erfindung, die Ausführung aber zeigt eine sichere Meisterhand. Ohne irgend zu viel zu thun, ist überall eine saubere und zierliche Detailbehandlung, überall kleine leicht hingeworfene Nebenzüge, welche das Ganze interessant und lebendig machen, hier eine Imitation, dort eine eigenthümliche Figur oder Wendung in den Mittelstimmen; mit außerordentlicher Sicherheit sind den Instrumenten glückliche Effekte abgewonnen und durch verschiedene Kombination derselben wie den Wechsel der Klangfarben trotz der beschränkten Mittel die festen Umrisse der wohlgegliederten Struktur in klare Beleuchtung gesetzt, wie der Maler in einem Monochrom durch

[48] [Die zweite wahrscheinlich 1775 oder 1776, vgl. Nottebohm im R. B. zu S. IX. 4.]

geschickte Schattirung derselben Farbe seinen Gestalten plastische Rundung zu geben weiß[49].

In eigenthümlicher Weise wurden diese Instrumentalkompositionen in der Beschränkung auf Saiteninstrumente entwickelt; meistens im Quartett von zwei Violinen, Bratsche und Baß, dessen Platz hier das Violoncell einnahm, seltener im Quintett, wo entweder die Bratsche oder das Violoncell verdoppelt, oder im Trio, wo die Violine nur einfach besetzt wurde. Sie wurden ebenfalls Divertimento oder Kassation genannt und waren ursprünglich der Form nach wie in der Freiheit der Zahl und Anordnung der Sätze von der ganzen Gattung nicht verschieden. Die Regel, daß das Quartett — wie die ganze Gattung a potiori genannt wird — ebensowohl als die Symphonie und die Sonate aus den bestimmten vier Sätzen besteht, hat Jos. Haydn gegeben. Er hat durch unerschöpflich frische Erfindung und geniale Freiheit in der Formbildung den treibenden Keim dieser Kammermusik gepflegt und entwickelt, daß eine der schönsten Blüthen deutscher Kunst daraus erwachsen ist. Mozart, der später nach seinem freudig anerkannten Vorbild selbständig dies Gebiet erweiterte, war schon in seiner Jugend auch in dieser Richtung thätig, und daß Haydns Einfluß dabei wirksam war, ist auch ohne bestimmte Überlieferung unzweifelhaft. Übrigens scheint in Salzburg bei Hofe die Quartettmusik nicht beliebt gewesen, auch sonst in den dortigen Kreisen nicht viel geübt worden zu sein; die nicht zahlreichen Versuche Mozarts fallen in frühere Jahre und sind zum Theil auch nicht in Salzburg geschrieben.

Auf der ersten Reise in Italien komponirte Mozart in Lodi am 15. März 1770 Abends 7 Uhr sein erstes Quartett in G dur (80 K., S. XIV. 1), ein Umstand, den er auch später noch im Gedächtnis behalten hat. Bei diesem blieb es vorläufig; das Schlußrondo ist, von späterer Hand auf anderes Papier geschrieben, erst nachher hinzugefügt, vielleicht bestand das Ganze auch ursprünglich nur aus drei Sätzen, Adagio, Allegro und Menuett[50]. Klare Einsicht in die wesentlichsten Erfordernisse des Quartettstils,

[49] Mozart hat derartige Kompositionen, deren man viel bedurfte, wohl nicht wenige gemacht; allein unter die gedruckte Harmoniemusik ist willkürlich Arrangirtes wie ganz Unverbürgtes in Menge aufgenommen.

[50] Das Trio ist durchgestrichen und vom Vater nochmals geschrieben, der die erste Violine durchgängig eine Oktave tiefer gesetzt hat.

Freiheit und Selbständigkeit aller Stimmen, Konzentrirung des Gehaltes in scharf ausgeprägten Formen, daher ein Vorwiegen thematischer Bearbeitung, ist schon in diesem ersten Versuch unverkennbar, der, ohne bedeutend nnd eigenthümlich zu sein, ein abgerundetes Ganze bildet. Besonders ist mit Sorgfalt die zweite Geige selbständig geführt, auch die Bratsche nimmt daran Antheil: am wenigsten ist es noch gelungen, dem Baß eine freie Bewegung zu geben. Die Versuche im eigentlich kontrapunktischen Arbeiten, z. B. die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, sind, wie begreiflich, schülerhaft, aber sie zeigen, daß er sah, worauf es ankam. Der letzte Satz zeigt gleich vom ersten Anfang an eine sichere Hand.

Hierauf folgen 3 kleine Divertimenti in D, B und F dur (136—138 K., S. XIV. 24—26), jedes von drei Sätzen, in Salzburg komponirt, die sehr knapp gehalten und recht frisch in der Bewegung sind, jedoch wesentlich als Vorübungen zu gelten haben.

Auf der Reise nach Mailand, Ende Oktober 1772, komponirte Wolfgang in Bozen für die lange Weile ein Quattro, und war in Mailand nach des Vaters Angabe (6. Febr. 1773) wieder mit einem Quartett beschäftigt. Ohne Zweifel gehören diese zu einer Folge von 6 Quartetts in D, G, C, F, B und Es dur (155—160 K., S. XIV. 2—7), welche der Handschrift und dem Stile nach durchaus in diese Zeit passen. Sie bestehen ebenfalls aus je drei Sätzen, zwei schließen mit dem Menuett (S. XIV. 3. 5), während das Presto $^3/_8$, mit welchem das erste beginnt, ziemlich den Zuschnitt eines Schlußsatzes hat. Das darauf folgende Adagio war dagegen ungewöhnlich ernst, eine einfache Melodie mit durchgehender Begleitung in reicher Harmonie. Dies ist ausgestrichen und ein anderes an die Stelle gesetzt, das länger und ausgeführter, mit freierer Bewegung der Stimmen und von weniger schwerem Ausdruck ist. Ein andermal fängt (wie S. XIV. 25) das Andante an, welchem das Allegro folgt (S. XIV. 6). An Umfang sind sie nicht groß, auch die einzelnen Sätze nicht durchgearbeitet, aber die größere Gewandtheit tritt überall zu Tage. Die einzelnen Motive sind besser für die Bearbeitung erfunden, die Geschicklichkeit kleinere, namentlich rhythmisch prägnante Glieder festzuhalten und durch ihre konsequente Verwendung Einheit und Leben in die Darstellung zu bringen, ist merklich ausgebildet; namentlich hat das erste Allegro des vierten Quartetts (S. XIV. 5)

einen frisch belebten Charakter durch das durchgeführte Triolenmotiv, dem mit richtigem Takt ein durchaus kontrastirendes Thema entgegengestellt ist. Die Eintritte, Nachahmungen und ähnliches sind freier und mehr zur Sache gehörig; zweistimmige Imitationen sind mitunter sehr hübsch angebracht und zierlich und fließend ausgeführt. Offenbar sind auch im Verlauf der Arbeit die Kräfte gewachsen, die späteren Quartette werden zusehends eigenthümlicher. Besonders der zweite Satz des fünften (S. XIV. 6), ein Allegro 3/4 in G moll, das auf ein Andante von mäßiger Bewegung in B dur folgt, hat durch Rhythmus und Modulation im Ausdruck einen Anflug von trotzigem Humor, der wohl an den Charakter eines spätern Scherzo erinnern kann.

Auf einer ungleich höheren Stufe stehen die sechs Quartette, welche in demselben Jahre 1773 im Aug. und Sept. in Wien, vielleicht auf Bestellung geschrieben worden sind (168—173 K., S. XIV. 8—13). Es war, wie die Überschrift des ersten zeigt, von Anfang an auf eine Folge von sechs Quartetten abgesehen, die rasch hintereinander komponirt wurden und durch mannigfache Abwechselung verschiedene Richtungen im Quartettstil repräsentiren sollten. Gerade in Wien, wo die Haydnsche Kammermusik zu Hause war und herrschte, nahm sich der ehrgeizige Jüngling zusammen, um durch erhöhte Leistungen den Anforderungen, welche man dort machte, zu genügen. Die meisten haben die damals geltenden vier Sätze, und mit dieser Erweiterung des Umfangs verbindet sich tüchtige Ausführung und Erfindung. Alles ist männlicher und reifer als in den früheren Arbeiten dieser Gattung, allein die eigenthümliche Formschönheit, die Anmuth und Frische des vollkommen entwickelten Mozart kommen nur in einzelnen Momenten zum Vorschein. Vorherrschend ist hier die Richtung, durch tüchtige Arbeit das spröde Material zu formen und dem Geiste dienstbar zu machen. Wir erkennen hier zum Theil die Studien und Vorarbeiten, welche den ernst schönen Werken des nächsten Jahres, den Messen in F und D dur, der Litanei in D dur voran gehen mußten. Das Bestreben, in kontrapunktischer Arbeit den musikalischen Stoff zu zergliedern und nach allen Seiten zu wenden, tritt bestimmt in den Vordergrund. Das erste und letzte Quartett wird durch eine vollständig ausgeführte Fuge beschlossen, in welchen Engführungen und Umkehrungen nicht fehlen. Der Schluß der ersten Fuge war sehr kurz abge-

brochen; darum hat Mozart die letzten vier Takte ausgestrichen, statt derselben das Thema im Unisono aufgenommen und dadurch einen verlängerten, höchst wirksamen Schluß herbeigeführt. Die zweite Fuge ist ihrem ganzen Charakter nach nicht so frisch belebt wie die frühere, an künstlicher Arbeit reicher. Hierauf beschränkt sich das kontrapunktische Studium nicht. Ein Adagio (S. XIV. 8) beginnt mit einem vierstimmigen Kanon, und behält, wiewohl nicht in dieser Strenge durchgeführt, denselben Charakter bei, ist auch dem Gehalt und der Stimmung nach eins der besten Stücke. In der Durchführung der ersten Sätze ist stets die imitatorische Weise festgehalten, im letzten Quartett ist der ganze erste ernst gehaltene Satz in D moll wesentlich auf ein charakteristisches Motiv gebaut. Freie und leichte Bewegung der Stimmen, geschickte Anwendung einzelner Figuren, Abwechslung unter den Instrumenten und ähnliche Mittel zur Belebung sind sorgfältig in Acht genommen; namentlich bei den Menuetts ist durch Detailarbeit für frische und charakteristische Bewegung gesorgt. Wer dem Einzelnen nachgeht, wird die Spuren einer aufmerksamen und feinen Behandlung überall finden. In den Menuetts ist mehr Laune in einzelnen Einfällen, namentlich rhythmischer Art, als sonst bei Mozart sich findet, wohl ein Einfluß Haydnscher Weise. In den langsamen Sätzen spricht sich meist ein einfaches Gefühl natürlich aus, besonders ist das Andantino grazioso des letzten Quartetts fein und anmuthig. Am wenigsten bedeutend sind die Schlußrondos; sie sind nicht ausgeführt und die einzelnen Theile noch ohne innere Verbindung zusammengestellt. Die Anforderungen an die Instrumente sind im Vergleich zu den früheren Quartetten gesteigert, aber durchaus nicht bravourmäßig; auch die erste Geige ist als die stimmführende, aber nicht als Soloinstrument behandelt. Vielmehr werden alle vier Instrumente als im Wesentlichen gleichberechtigte betrachtet, so daß Ton und Charakter des Ganzen die Ansprüche des Einzelnen bedingen, womit ein Grundgesetz des Quartettstils anerkannt ist.

In Folge dieser Wiener Studien war es wohl, daß Mozart nach seiner Rückkehr noch im Dezember desselben Jahres ein Quintett (174 K., S. XIII. 1) schrieb; vielleicht war auch das Beispiel Mich. Haydns hier von Einfluß. Mozart schrieb von München (6. Okt. 1777), er habe Hrn. Dubreil, einen Schüler Tartinis, zu sich eingeladen und mit ihm „die zwei Quintetti vom Haydn"

gespielt. Jos. Haydn antwortete, von A. Romberg befragt, weshalb er kein Quintett geschrieben habe, es sei nie eins bei ihm bestellt[51]; von Mich. Haydn liegen nur 3 Quintetts in F, C und G dur aus den siebziger Jahren vor. Der Fortschritt in jenem Quintett Mozarts ist unverkennbar; Anlage und Durchführung sind breiter und in der Konzeption der Motive spricht sich schon mehr eigentlich Mozartscher Geist aus. Von besonderem Interesse ist es hier, zwei Bearbeitungen des Finales[52] zu vergleichen. Mozart hat die wesentlichen Motive der ersten Arbeit für die zweite durchaus selbständig benutzt und dabei eine richtige Kritik gegen sich selbst geübt. Ganz neu ist in der letzten Bearbeitung das erste Thema, welches den Charakter des Satzes entschieden ausspricht; als kontrastirendes Motiv tritt dann das Hauptthema der ersten Redaktion zweckmäßig verändert auf. Denn während dieses ursprünglich zu einem Motiv von 8 Takten ausgesponnen dreistimmig eingeführt wurde



[51] N. Ztschr. f. Mus. XLV. S. 60.

[52] Auch das Trio des Menuetts ist zweimal geschrieben, allein hier handelt es sich um eine ganz neue Komposition, welche allerdings die erste weit übertrifft.

sind nachher nur die beiden ersten Takte als Motiv genommen, das alle Stimmen nach einander aufnehmen, während den leicht dahin eilenden Sechzehnteln schwere Halbetaktnoten angehängt sind, die fortdrängend eine rhythmische und harmonische Steigerung hervorbringen:



Die nächste Folge ist, daß auch die zunächst sich anschließenden Glieder leichter und flüssiger werden, während dagegen die Vorbereitung auf das dritte Hauptmotiv breiter und ruhiger gehalten ist. Mit diesem ist wiederum eine glückliche Modifikation vorgenommen. Während es ursprünglich lautete:



und dann ganz wiederholt wurde, sind nur die vier ersten Takte beibehalten worden, die vier letzten weggelassen, Bewegung und Ausdruck dagegen durch eine hinzugefügte leichte Trillerfigur belebt worden. Der Schluß des ersten Theils ist durch ein neu eingeführtes breites Motiv bedeutender und durch die Wiederaufnahme des ersten Themas einheitlicher und konzentrirter geworden. Die Durchführung im zweiten Theil, welche nur die beiden ersten Takte des ursprünglichen Motivs bearbeitete, ist theilweise beibehalten, wird aber dadurch erweitert, daß beim Wiedereintritt des Hauptthemas auch dieses noch vorgenommen wird, ehe es zur eigentlichen Wiederholung kommt. Endlich ist in der Coda eine neue bedeutende Steigerung durch Gegenüberstellen der beiden Hauptmotive herbeigeführt.

Wir sehen an diesem Beispiel, daß Mozart auch damals streng gegen seine Arbeiten und keineswegs mit dem ersten Entwurf immer zufrieden war. Ohne Zweifel ist dieser Beleg einer Umarbeitung nur zufällig der einzig erhaltene; meistens wurden die Vorarbeiten und Studien unbeachtet vernichtet. Denn der größte Theil von Mozarts Werken dieser Periode ist uns nur in sorgfältigen Reinschriften erhalten. Wie staunenswerth auch die Sicherheit und Leichtigkeit ist, mit welcher er arbeitete, so ist doch die Vorstellung falsch, welche ihn ohne Skizzen und Studien im ersten Wurf selbst große Werke vollenden läßt[53]. Wenn geniale Er-

[53] [Auch Wüllner, im R. B. zum Figaro S. 78, meint, daß Mozart wohl in verhältnismäßig wenigen Fällen Zeit gehabt habe, Skizzen zu entwerfen. Doch bezieht sich dies wohl auf die spätere Zeit.]

findungskraft ein Geschenk der gütigen Natur ist, so ist die Kunst nur ein mit Mühe und Arbeit errungener Besitz; die Kraft mit Anstrengung zu arbeiten ohne zu ermüden, und das Vermögen die Arbeit fruchtbar zu machen, sind ebenfalls ein Vorrecht des Genies. Man thut Mozart Unrecht, wenn man ihm den Ruhm treuen und gewissenhaften Fleißes schmälert; die Schönheit des vollendeten Kunstwerks beweist nicht, daß es keine Arbeit gekostet habe, sondern nur, daß es gelungen sei. In der Jugend, wo uns überall das Streben, den Stoff und die Form zu bemeistern, entgegentritt, hat er es auch an eigentlichen Übungen und Studien nicht fehlen lassen, wenngleich diese ihm des Aufbewahrens nicht werth schienen.

Es muß in Salzburg an Aufmunterung für Quartettmusik gefehlt haben[54]; nach dem Jahre 1773 finden wir Mozart erst in Wien im Jahre 1784 mit derselben beschäftigt[55].

Bei der außerordentlichen Anlage zum Violinspiel, welche Mozart in frühester Jugend an den Tag legte (S. 24) versteht es sich von selbst, daß der Vater diese mit Sorgfalt ausbildete. Auf seiner ersten Kunstreise und zu Anfang der ersten italiänischen Reise ließ er sich auch auf der Violine hören (S. 122); indessen in Rom spielte er nicht mehr öffentlich, wenn er auch sein Studium regelmäßig fortsetzte. In Salzburg war es seine amtliche Pflicht in den Hofkonzerten als Geiger mitzuwirken; der Vater fand es keck von Wolfgang, daß er in Wien im Jahre 1773 bei den Theatinern sich eine Violine geben ließ und ein Konzert auf derselben vortrug (S. 163 f.). Seit der Zeit aber legte er sich mit mehr Nachdruck auf das Violinspiel und bildete sich auch hier zum Virtuosen aus, mehr wohl auf den Antrieb

[54] Ein kleines Stück für 2 Violinen und Baß (266 K., S. XXIV. 23), das nach einigen langsamen Einleitungstakten einen polonaisenartigen Satz und einen Menuett enthält, ist nicht bedeutend.

[55] Als die Wiener Quartette erschienen waren und Toricella „6 Quartetts von Mozart um billigen Preis" ankündigte, machte der Verleger Artaria das Publikum aufmerksam, daß diese Quartette ein altes Werk Mozarts seien, das er vor 15 Jahren geschrieben habe (Wien. Ztg. 1785 Nr. 75 Anh.). Darauf replizirte Toricella in einer neuen Anzeige: „Was die 15jährigen Quartette belangt, so glaub ich, daß auch diese keine andere Empfehlung als ihres Meisters Namen bedürfen, so wie ich überzeugt bin, daß sie für so manchen Liebhaber der neuesten — wegen ihrem ganz eigenen Geschmack — auch eine Neuheit sein dürften, folglich die Hrn. Liebhaber niemals unrechte erhalten werden, da auch diese gewiß Mozarts Kinder sind".

des Vaters als aus eigener Neigung. Denn sowie ihm das Violinspielen bei Hofe eine Last war, scheint er auch wenig Trieb zum Geigen und kein rechtes Vertrauen in seine Leistungen gehabt zu haben. „Du weißt selbst nicht, wie gut Du Violin spielst", schreibt ihm der Vater (18. Okt. 1777), „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Feuer, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so wärest Du der erste Violinspieler in Europa". Indessen übte er sich regelmäßig und mit Fleiß, so daß der Vater, als er abgereist war, ihm schrieb (6. Okt. 1777): „So oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoley zu, denn, wenn ich mich unserem Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse Dich Violin spielen hören". Seit dem Jahre 1774 tritt auch in den Kompositionen für Violine immer mehr der Charakter der Bravour hervor; sie geben den Maßstab für die technische Ausbildung Mozarts ab. Er hatte zu wetteifern mit dem als Sologeiger angestellten Brunetti, welchem der Erzbischof schon als Italiäner den Vorzug gab, obgleich er nach dem Urtheil L. Mozarts seinem Sohne nachstand; „er spielte dein Concert mit dem Straßburger recht gut", schreibt L. Mozart (6. Okt. 1777), „nur in den beiden Allegro ging es zuweilen falsch, und einmal hätte er sich bald in eine Kadenz verstiegen". Als der unbequeme Nebenbuhler Salzburg verlassen hatte, ließ er selbst dessen Leistungen alle Gerechtigkeit widerfahren. „Brunetti lobt Dich nun erschrecklich", schreibt der Vater (9. Okt. 1777), „und da ich letzlich sagte, Du spieltest doch auch passabilmente die Violin, schrie er laut: »Cosa? cazzo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno«.

Nachdem Mozart im September 1777 von Salzburg fortgegangen war, ließ er sich in München und Augsburg auch auf der Violine hören; er berichtet nicht ohne einige Ironie über seine Erfolge als Geiger. „Alles schaute groß darein", schreibt er aus München (6. Okt. 1777), „ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre", und von Augsburg (24. Okt. 1777): „Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem applauso. — Auf die Nacht beim Souper spielte ich das Straßburger-Concert. Es ging wie Öl, Alles lobte den schönen reinen Ton". Später hören diese Nachrichten auf, der Vater schreibt mit Bekümmernis (9. Okt. 1777): „Du wirst wohl auf der Violin, seit Du in

München warst, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir sehr leid", und etwas später (27. Nov. 1777): „Die Violin hängt am Nagel, das bilde mir schon ein". So wird es auch gewesen sein. In Salzburg mußte er nachher wohl wieder die Violine spielen; seitdem er sich in Wien aufhielt, hat er Virtuosität auf diesem Instrument nie geltend gemacht. Bekanntlich pflegte er in späteren Jahren, wenn er an einem Quartett oder sonst sich als Mitspieler betheiligte, mit Vorliebe die Bratsche zu wählen.

Bedeutsam für Mozarts Leistungen auf diesem Gebiete sind natürlich vorzüglich die Violinkonzerte, welche er ohne Zweifel zunächst für den eigenen Gebrauch geschrieben hat. Nach seiner Gewohnheit faßte er die Sache gleich gründlich an, um sich durch die Kontinuität der Arbeit ganz fest zu setzen, und komponirte 1775 fünf Konzerte für die Violine (207. 211. 216. 218. 219 K., S. XII. 1—5, mit Rudorffs R. B.)[56], nicht etwa kleine, rasch hingeworfene Versuche, sondern sorgfältig ausgeführte Arbeiten von erheblichem Umfang in drei Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio und Rondo.

Der am meisten ausgeführte erste Satz erinnert in seiner Struktur noch mehr als der entsprechende Symphoniesatz an die Arie. Schon die bestimmte Abwechslung zwischen Tutti- und Solosätzen weist darauf hin; auch die reichere Ausschmückung der Solopartie, der Passagen und Kadenzen nicht fehlen dürfen, ist eine analoge und in der gesammten Haltung die Reminiscenz der seriosen Arie noch wahrnehmbar. Allein die Struktur ist enger geschlossen und lebendiger gegliedert, die Passagen wachsen aus den Hauptmotiven hervor, umspielen und verbinden sie. Der Satz zerfällt gewöhnlich in drei Hauptabschnitte; der mittlere, der Durchführung in der Symphonie entsprechend, geht in eine andere Tonart über und verarbeitet eins oder mehrere Motive, freier als in der Symphonie, überwiegend durch Wechsel der Modulation und Modifizirung des Passagenwerks, wodurch die Wiederholung des ersten Abschnitts bewirkt wird. Im einzelnen ist hier reiche Abwechslung, namentlich durch das verschiedenartige Zusammengreifen der Solostimme und des begleitenden

[56] [Ein sechstes Konzert (268 K.), bei André in Stimmen erschienen und in die neue Ausgabe S. XXIV. 19 aufgenommen, kann in der vorliegenden Gestalt nicht von Mozart herrühren, beruht aber möglicherweise auf theilweiser Benutzung Mozartscher Entwürfe. Vgl. Rudorff im R. B.]

Orchesters; die einzelnen Solostellen pflegen nicht sehr weit ausgesponnen zu sein, Solo und Tutti wechseln rasch und öfter mit einander.

Der Mittelsatz ist einfach gehalten und wesentlich auf gesangreichen und geschmackvollen Vortrag der Cantilene berechnet; Verzierungen sind nicht vermieden, werden aber nicht zur Hauptsache. Der Charakter desselben ist meistens anmuthig leicht; eine gehaltene, aber doch heitere Stimmung spricht sich darin aus. Im ganzen Zuschnitt haben sie etwas romanzenartiges, das Andante des Konzerts in D dur (211 K., S. XII. 2) hat durch polonaisenartigen Rhythmus einen eigenthümlichen Charakter; es findet sich aber auch ein eigentliches, breiter angelegtes Adagio im G dur Konzert (216 K., S. XII. 3). Ein 1776 für Brunetti — weil ein anderes, wahrscheinlich das harmonisch interessante Adagio des A dur Konzerts (219 K., S. XII. 5), „zu studirt war“, wie L. Mozart schreibt (9. Okt. 1777) — komponirtes Adagio in E dur (261 K., S. XII. 6) hält gewissermaßen die Mitte; es ist ernsthafter im Ausdruck und breiter in der Anlage als die romanzenartigen Andantes, aber im ganzen doch mehr zierlich und anmuthig.

Der letzte Satz hat regelmäßig die Form des Rondo[57], wo denn die Solostimme besonders in den verbindenden Mittelsätzen sich freier ergeht; auch ist hier, wo die Stimmung leicht und heiter, die Form locker und lose ist, der Passage mehr Spielraum gegeben. Es ist nicht ungewöhnlich, daß im Rondo Sätze in verschiedenem Takt und Tempo mit einander wechseln, wie im D dur Konzert (218 K., S. XII. 4) ein Andantino grazioso $^2/_4$ und Allegro ma non troppo $^6/_8$ alterniren. Im G dur Konzert (S. XII. 3) wird ein munterer Satz in $^3/_8$ durch ein Andante in G moll



unterbrochen, worauf ein Allegretto in G dur folgt

das wieder in die erste Bewegung überleitet. Im A dur Konzert

[57] Zu dem Konzert in B dur (S. XII. 1) hat Mozart ebenfalls für Brunetti ein vom Vater (25. Sept. 1777) erwähntes Rondo (269 K., S. XII. 7) nachkomponirt.

(S. XII. 5) ist der Hauptsatz Tempo di Menuetto, welches ein längeres, mehrtheiliges Allegro $^2/_4$ in A moll



unterbricht. Beidemal fällt der entschieden ausgesprochene Volkston der eingeschalteten Sätze auf, die von überraschender und angenehmer Wirkung sind. Die in den Briefen vorkommende Bezeichnung des Konzerts „mit dem Straßburger" bezieht sich auf einen dieser Sätze. „Der Straßburgertanz, der bloß in anmuthigen Verschlingungen der Arme und in zierlichen Stellungen des Körpers bestand, wurde von einzelnen meist sehr jugendlichen Paaren im Cirkel der Walzenden ausgeführt"[58].

Eine Erweiterung finden wir in der Concertante für Violine und Bratsche[59] mit Begleitung des Orchesters (364 K., S. XII. 10), welche gewiß nicht vor 1776 oder 1777, vielleicht erst 1780 geschrieben ist. Hier ist vollkommene Reife in der Konzeption der einzelnen Motive und Figuren, das Orchester für sich und mit den Prinzipalstimmen entwickelt Kraft uud Wohllaut, das Ganze ist fein gegliedert, modulatorische Übergänge, kleine Figuren und Wendungen sind geschickt am rechten Fleck verwendet. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche, aber damit die beiden Soloinstrumente sich angemessen entfalten konnten, war eine stärkere Grundlage und ein weiterer Rahmen erforderlich; daher sind die Tuttisätze größer und bedeutender, was dann auch eine kräftige Betheiligung des Orchesters an den Solostellen erforderte. Dadurch hat das Ganze einen mehr symphonistischen, durch die Soloinstrumente besonders glänzenden Charakter bekommen. Diese sind in ihrem Verhältnis zu einander einfach behandelt. Gewöhnlich lösen sie einander ab, wiederholen entweder ganze Phrasen oder theilen sich in dieselben; wo sie zusammengehen, geschieht es meistens in Terzen oder Sexten,

[58] Car. Pichler, Zeitbilder S. 149.

[59] Das Stück geht aus Es dur; die Bratsche ist in D dur geschrieben und soll um einen halben Ton höher gestimmt werden, sowohl um ihr einen helleren Klang zu geben als um die Spielart zu erleichtern.

selten tritt ein wirklich zweistimmiger Satz ein, in welchem beide Stimmen sich mit einander frei und selbständig bewegen.

In dieser Beziehung ist das schon im Jahre 1773 (3. Mai in Salzburg komponirte Concertone 190 K., S. XII. 9) kunstreicher angelegt und durchgeführt. In diesem treten dem Orchester zunächst zwei Soloviolinen gegenüber, ihnen schließt sich als Soloinstrument die Oboe an; auch das Violoncell ist, obschon nicht in gleichem Maße konzertirend, als Soloinstrument behandelt. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche des Konzerts, der Mittelsatz ist romanzenartig, jedoch, um den Soloinstrumenten Raum zu gewähren, weiter als gewöhnlich ausgeführt. Das Violoncell hat hier, auch wo es nicht konzertirend auftritt, durchgehend eine Begleitungsfigur selbständig auszuführen. Der letzte Satz ist — wie im Violinkonzert in A dur (S. XII. 5), im Fagottkonzert (XII. 11), im Klavierkonzert in C (XVI. 8), Tripelkonzert (XVI. 7), Klaviertrio in B (XVII. 4) — Tempo di Menuetto überschrieben; die Form des Menuetts mit mehreren Trios liegt zu Grunde und ist mit einiger Freiheit behandelt, so daß sie dem Rondo nahe steht. Auch hier hat das Ganze durch die kräftige und selbständige Behandlung des Orchesters sowohl in den Tuttisätzen als bei den Solostellen den Charakter einer Symphonie. Die Solostimmen aber werden, schon weil ihrer vier sind, die nicht regelmäßig hinter einander dasselbe wiederholen oder mit einander gehen, mit größerer Abwechslung gruppirt. Bald wechseln die Violinen mit einander, bald tritt die Oboe zu ihnen oder beiden entgegen, bald stehen Oboe und Violoncell den beiden Geigen gegenüber, oder auch alle vier bewegen sich selbständig neben einander. Um diese Mannigfaltigkeit übersichtlich zu halten, bedurfte es einer strengeren und kunstreich gefügten Struktur. Namentlich im ersten Allegro sind daher die Motive meist so gebaut, daß sie imitatorisch behandelt werden können, oder daß ein Wechsel der Instrumente bei den verschiedenen Gliedern einer Phrase durch die Anlage derselben bedingt ist; das Kommen und Gehen der Instrumente, ihr Ineinandergreifen ist bestimmt motivirt, und da der Antheil, welchen das Orchester daran nimmt, mit gleicher Kunst eingeleitet ist, so gestaltet sich das Ganze zu einem lebendigen Organismus. In den beiden letzten Sätzen herrscht das Prinzip der Abwechslung vor und eine kunstreiche Verschlingung ist nur hier und da vorübergehend angewendet.

der Kunst der Gliederung und der sauberen Ausführung ist die Erfindung an ausgiebiger Fülle und reizender Schönheit noch nicht völlig ebenbürtig.

Über die eigentlich technische Behandlung der Violine lautet das Urtheil Sachverständiger dahin, daß die Schwierigkeiten auch der Solopartien verhältnismäßig gering sind, daß sich aber durchweg eine Vertrautheit mit der Eigenthümlichkeit des Instruments zeigt, die man nur mit der Geige in der Hand erwerben kann, daß alles bequem und gut zu spielen ist und ganz eigenthümliche Geigeneffekte zum Vorschein kommen. Nicht ohne Interesse ist es auch für die Vorstellung, welche wir uns von Mozart als Violinspieler machen können, zu hören, wie er über andere Geiger urtheilte. Als kleiner Knabe hatte Mozart in Mainz den Violinspieler Esser kennen gelernt, von dem der Vater bei einem späteren Besuche in Salzburg (7. Dez. 1780) berichtet: „Esser ist ein lustiger alter närrischer Kerl. Er spielt aber (wenn er ernstlich spielt) mit der sichersten und erstaunlichsten Execution und hat aber auch ein schönes Adagio, das wenig starke Allegrospieler haben. Wenn er nun aber ins Spaßmachen kommt, dann spielt er auf der G Saite allein mit der größten Fertigkeit. Mit einem Bleistifthölzl macht er auf die Saite schlagend Stücke mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Genauigkeit[60]. Die Viola d'amour spielt er charmant[61]. Und was mich rührte und als eine anscheinende Kinderey frappirte war sein Pfeifen mit dem Munde, wo er Recitativ und Arie trotz jedem Sänger mit aller Expression, Schleifen, Stoßen, Triller &c. kurz zum Verwundern pfeift und sich selbst mit der Violine pizzicato accompagnirt". Indessen bedauerte er, daß er „wie meistens solche Leute nicht ohne angeborne Grimassen und geschnittene Nudeln" spielen könne. Diesem hatte der kleine Wolfgang, anstatt sich durch seine Kunststückchen imponiren zu lassen, gesagt, er spiele gut, mache aber zu viel und solle lieber spielen, wie es geschrieben stehe. Später schrieb er dem Vater (22. Nov. 1777) über Ign. Fränzl (geb. 1730), welchen er in Mannheim hörte: „Ich hatte das Vergnügen, den Herrn Fränzl auf der Violine ein Concert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man

[60] Schubart, Ästhet. d. Tonk. S. 233.

[61] Mus. Real-Ztg. 1789 S. 240 f.

kennt nicht, daß es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es ist Alles marquirt, er hat ein schönes Staccato in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. Mit einem Wort, er ist meinetwegen kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger".

Dem ausgezeichneten Oboisten Gius. Ferlendi aus Brescia, der 1775 in die Kapelle in Salzburg eintrat, schrieb Mozart ein Oboenkonzert, von welchem nur ein Theil des Allegro erhalten ist (293 K., S. XXIV. 20, R. B.)[62]. Er erzählt seinem Vater (4. Nov. 1777), daß er es dem Oboisten Ramm in Mannheim geschenkt habe, der darüber vor Freuden närrisch war, und es dort mit großem Lärm fünfmal spielte. Noch nach Wien ließ er sich das Büchl schicken, worin des Ferlendi Konzert sei, wofür ihm Fürst Esterhazy 3 Dukaten geben wolle. Auch ein Konzert für die Flöte, welches nach Schiedenhofens Bericht bei einer von Wolfgang für seine Schwester 1777 veranstalteten Serenate von Cosel geblasen wurde, war eine Komposition Mozarts, vielleicht das Konzert in G dur (313 K., S. XII. 13), dessen Haltung dieser Zeit entspricht. Der schon (S. 171) genannte Baron Thad. v. Dürnitz auf Hinfart war Dilettant auf dem Fagott. Für ihn komponirte Mozart drei Konzerte, eins in C und zwei in B dur, von denen nur eins in B (191 K., S. XII. 11) bekannt geworden ist, — wie es sich für dieses Soloinstrument schickt, kurz gefaßt und ohne Ansprüche — sowie ein Duo für Fagott und Violoncell (292 K., S. X. 14).[63]

Wiewohl Mozart schon von der frühesten Jugend an durch

[62] [Das auf Groß-Querformat geschriebene Bruchstück enthält 61 Takte des Allegro, „davon die 48 Takte des Ritornells mit den zwei ersten Takten des Solo vollständig instrumentirt sind, womit eine Seite endet. Die weiteren 11 Takte des Solo auf der folgenden Seite haben nur die Taktstriche der Begleitung". So Köchel in einem handschriftlichen Zusatze seines Handexemplars, der dann noch Folgendes hinzufügt: „Wenn das vorliegende Bruchstück identisch ist mit dem Konzert für Ferlendi, so muß dies jedenfalls in jenem Büchl, dessen Mozart erwähnt, vollständig aufgezeichnet gewesen sein; denn das auffallend große Format des Bruchstücks und das offenbare Abbrechen der Aufzeichnung läßt sich weder mit dem Ausdruck „Büchl" noch mit der Annahme vereinigen, daß das Übrige konnte verloren worden sein".]

[63] Die Musikaliensammlung des Bar. v. Dürnitz besitzt Hr. Dec. Rabl in Münchshofen. [In derselben sollen sich, nach Jahns Mittheilung an Köchel, die sämmtlichen 4 oben genannten Stücke befinden.]

sein Klavierspiel, bald auch als Orgelspieler, ungetheilte Bewunderung erregte, wird doch von seinen Leistungen als Virtuos besser später geredet, wo bestimmtere Zeugnisse zu Hülfe kommen. Von seinen Studien[64] erfahren wir nicht viel mehr, als daß er viel und fleißig Klavier gespielt habe, was freilich keines Nachweises bedarf. Kompositionen von Wagenseil, Paradies, Bach, Lucchesi werden gelegentlich als Gegenstände häuslicher Übung genannt.

Hier sind also nur seine Kompositionen für Klavier in Betracht zu ziehen, deren auffallend wenige bekannt sind. Mag von diesen auch manches nicht aufbewahrt sein, jedenfalls hat Mozart seit den Versuchen der Knabenzeit während seines Salzburger Aufenthalts verhältnismäßig wenig für Klavier geschrieben. Es gab also wenig Gelegenheit sich mit eigenen Klavierkompositionen hören zu lassen; in den Hofkonzerten scheint das Klavier als Soloinstrument nicht zugelassen gewesen zu sein, Konzerte zu geben war in Salzburg nicht ersprießlich, und in kleineren Kreisen zeigte er sich wohl besonders im Phantasiren oder Präambuliren[65]. Eine Veranlassung zu komponiren bot ihm der Unterricht, den er in vornehmen Häusern namentlich den Damen gab; für solche Scolarinnen schrieb er auch gelegentlich Paradestücke.

Zu den frühesten Klavierkompositionen, die sicher nachweislich sind, gehören die Variationen (179 K., S. XXI. 3) über einen sehr populär gewordenen Menuett des berühmten Oboisten Fischer[66], Bravourstücke für jene Zeit, in denen mancherlei Schwierigkeiten nach damaliger Art gehäuft sind. Er ließ sie sich im Jahre 1774 nach München bringen, um dort damit zu paradiren[67], und auch auf der Reise nach Paris hören wir, daß er seine Zuflucht zu den Fischervariationen nimmt, wenn er in galanter Gesellschaft etwas vorspielen soll; ein Beweis, daß er nicht viele Kompositionen der Art vorräthig hatte.

Auch Sonaten für das Klavier waren damals schon geschrieben, welche Nannerl beauftragt wurde nach München mit-

[64] Zu diesen kann man wohl eine Bearbeitung dreier Klaviersonaten von Joh. Christian Bach (S. 42 f.) als Konzerte (107 K.) mit Quartettbegleitung rechnen. Wie viel Mozart dabei gethan hat, kann ich nicht angeben.

[65] [Zwei kleine Präludien für Klavier oder Orgel von Mozart, muthmaßlich 1772 geschrieben, besitzt im Autograph G. A. Petter in Wien. Köchel, handschr. Zusatz 154a.]

[66] Vgl. Kelly, Remin. I p. 9.

[67] [Brief an die Schwester vom 30. Dez. 1774.]

zubringen 21. Dez. 1774. Dadurch wurde Baron Dürnitz zu seiner Bestellung veranlaßt, und so entstanden wohl die sechs Sonaten (279—284 K., S. XX. 1—6), welche Mozart auf der Pariser Reise 1777 öfter erwähnt, die er in München und Augsburg recht oft auswendig spielte (Okt. 1777) und auch in Mannheim mit Beifall vortrug (4. Nov. 1777). Sie bestehen nach alter Weise aus drei Sätzen. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel zeigen die vierte, welche aus einem langen Adagio, zwei Menuetts (deren zweites anstatt eines Trio ist) und Allegro besteht, und die letzte, in der auf das erste Allegro ein Rondeau en Polonaise — ähnlich wie in einem Violinkonzert (S. XII. 4) — und zum Schluß Variationen folgen. Mozart sprach damals von seinen schweren Sonaten (2. Febr. 1778), die jetzt beim Unterricht für die Jugend gebraucht werden. Indessen ist es kein geringes Lob, daß diese Kompositionen nach hundert Jahren noch geeignet sind, durch zweckmäßige Behandlung des Instruments, durch gesunde Frische und abgerundete Form den Grund zu der musikalischen Bildung der Jugend unserer Zeit zu legen. Und auch diesen Jugendübungen gegenüber gilt das bekannte Wort, daß Grotius den Terenz in anderer Weise lese als die Schulknaben. Wer ein Kunstwerk als solches zu würdigen fähig ist, wird auch in diesen so einfachen Sonaten schon die wesentlichen Bedingungen eines in sich vortrefflichen Kunstwerks erfüllt sehen.

L. Mozart erwähnt in einem Briefe (8. Dez. 1777) auch zwei vierhändige Sonaten, die Wolfgang wohl für sich und seine Schwester geschrieben hatte. Eine kann die bekannte B dur Sonate (358 K., S. XIX. 2) sein, welche Mozart sich von Wien ausbittet (27. Juni 1781)[68]. Sie ist in knappen, wenig ausgeführten Formen gehalten; das wesentliche Interesse, daß beide Spieler sich selbständig, den eigenthümlichen Bedingungen der verschiedenen Tonlage gemäß, am Ganzen betheiligen, ist richtig ins Auge gefaßt. Eine zweite Sonate ist nicht nachweisbar[69].

[68] [Das Autograph dieser Sonate, früher im Besitze der Schwester, kam 1843 durch V. Novello an das Britische Museum in London. Vgl. Thomas A. M. Z. 1872. S. 499.]

[69] Eine unvollendet überlieferte Sonate in G dur (357 K., S. XIX. 1) war vielleicht vollendet und ist in dieser Gestalt verloren gegangen. [Köchel hält sie wohl mit Recht für die zweite der hier in Rede stehenden Sonaten, s. o. S. 171.]

Aus dem August 1776 rührt ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (254 K., S. XVII. 4) her, das nach den Briefen Mozart in München (6. Okt. 1777), Nannerl mit Janitsch und Reicha in Salzburg spielte (26. Jan. 1778). Es zeigt, wie alle Kompositionen dieser Zeit, Ausführlichkeit und Abrundung der Form, Reife und Tüchtigkeit der Konzeption, die auch neben innerlicher Lebendigkeit einen Hauch zarter Schönheit, manchmal in kleinen Wendungen, überraschend hervortreten läßt. Das Klavier ist Hauptinstrument, daneben die Geige, zwar einfacher behandelt, aber selbständig. Dagegen ist das Violoncell noch nicht zu seinem Rechte gekommen; es tritt nur als Baß auf, oft wirksam und aus der Natur des Instruments heraus, aber es überschreitet noch nicht diese eng gesteckten Grenzen.

Nach dem Klavierkonzert in D dur (175 K., S. XVI. 5), welches im Dez. 1773 komponirt war, — das er in Mannheim (14. Febr. 1778) und mit einem neuen Finale in Wien (22. März 1782) mit Beifall spielte — schrieb er erst 1776 im Jan. ein Klavierkonzert in B dur (238 K., S. XVI. 6), im April eins in C dur für die Gräfin Lützow, die Gemahlin des Kommandanten von Hohensalzburg (246 K., S. XVI. 8), im Jan. 1777 eins in Es dur für die Jenomy (271 K., S. XVI. 9). Nicht zufällig finden wir ihn um diese Zeit so eifrig mit Solokompositionen für Klavier wie Violine beschäftigt. Die Komposition ging Hand in Hand mit seiner eigenen Ausbildung zum Virtuosen, wie man denn auch in der Steigerung der technischen Schwierigkeiten einen Fortschritt wahrnimmt. Eine Kunstreise, um sich in der Welt zu produziren, wurde mehr und mehr eine Nothwendigkeit, wenn er nicht in Salzburg sitzen bleiben sollte[70]. Für eine solche Reise waren virtuosenmäßige Leistungen und ein Vorrath geeigneter Kompositionen die nöthige Vorbedingung: der umsichtige, mit der Welt bekannte Vater trug Sorge, daß Wolfgang sich mit allem ausrüste, was den Erfolg einer Kunstreise sichern konnte.

Unter diesen Konzerten, welche sich der Form und Behandlung nach im wesentlichen den Violinkonzerten anschließen, ist

[70] Doch nennt Dreßler in seiner 1777 erschienenen Theaterschule (S. 46) „die Hrn. Mozart und Schröder, zwei außerordentliche Genies, Musici, Klavierspieler und Compositeurs der Deutschen", deren Verdienste auch das Ausland kenne.

besonders das letzte vom Januar 1777 (271 K., S. XIV. 9) durch Freiheit der Form, bedeutende Anlage und leidenschaftlichen Ausdruck bemerkenswerth. In diesen Eigenschaften zeigt es sich dem großen Divertimento in Bdur (287 K.) nahe verwandt, welches derselben Zeit angehört. Gleich der Eingang ist überraschend, in den das Klavier schon in den ersten Takten eingreift, was für den entschlossenen Charakter dieses Satzes sehr bezeichnend ist. Nicht minder eigenthümlich wird dann das eigentliche Solo eingeleitet, indem das Klavier in die letzte allmählich verklingende Schlußphrase des Tuttisatzes mit einem mehrere Takte währenden Triller einfällt, aus welchem das Motiv hervorgeht; dieselbe Wendung ist nachher auch zum Schluß des ersten Satzes benutzt worden. Der Mittelsatz ist zwar als Andantino bezeichnet, hat aber den Ausdruck eines tief erregten, schmerzlichen Gefühls, wodurch es auch motivirt wird, daß die Cantilene wiederholt einen recitativartigen Charakter annimmt — in einer schönen Steigerung greift auch die Geige imitirend ein — und am Ende vollkommen recitativisch abschließt[71]. Das letzte Rondo (Presto), in seiner anhaltenden raschen Bewegung eine tüchtige Aufgabe für ausdauernde Geläufigkeit der Finger, hat einen ungleich bedeutenderen Charakter als in den Schlußsätzen gewöhnlich ist. Eine lange, ausgeschriebene Kadenz führt die Wiederkehr des Themas herbei; zum zweitenmal leitet sie nicht ins Thema über, sondern in ein Menuetto Cantabile, welches mit Begleitung des Orchesters festgehalten und variirt wird, mehr und mehr den Charakter einer freien Phantasie annimmt und zuletzt durch eine neue Kadenz ins Thema übergeht, welches zu einem glänzenden Schlusse geführt wird.

Eine Steigerung der Solokräfte begegnet uns auch hier in dem im Februar 1776 geschriebenen Konzert für drei Klaviere in Fdur (242 K., S. XVI. 7), auf einem vom Vater zierlich geschriebenen Titelblatt dedicato al incomparabile merito di S. Exc. la Sgra. Cont. Lodron, nata Cont. d'Arco et delle sue figlie le Sgre. Cont. Aloisia e Giuseppa. Eine kontrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der drei Soloinstrumente, wie wir sie in den Bachschen Konzerten finden, darf man hier nicht er-

[71] Jedermann wird sich dabei an den Schluß des Adagio in Beethovens Cdur Konzert erinnern, wie ja auch dem Eingang seines Esdur Konzerts ein ähnlicher Gedanke wie dem Mozartschen zu Grunde liegt.

warten; aber es giebt sich eine große Geschicklichkeit und ein feiner Sinn kund für die Klangwirkungen, welche durch die verschiedenen Kombinationen der Instrumente, durch Verdoppelungen, Verstärkung der Melodie oder des Basses, durch die Lage der Begleitung, auch durch das Abwechseln der Instrumente hervorgebracht wird. Im ersten Satz ist am meisten darauf gesehen, daß alle drei Klaviere in ziemlich gleicher und jedes in eigenthümlicher Weise zusammenwirken, obgleich auch hier schon das dritte Klavier den beiden andern gegenüber nicht ganz ebenbürtig erscheint; noch mehr aber tritt es in den beiden letzten Sätzen zurück, wo es mehr und mehr auf die Rolle der Begleitung angewiesen wird, so daß es im Finale sich auch nicht mehr an den Kadenzen betheiligt. Mozart konnte daher, ohne allzuviel aufzugeben, dies Konzert auch für zwei Klaviere bearbeiten; die so geänderten Solostimmen sind von seiner Hand geschrieben noch vorhanden. Der Charakter des Konzerts ist lebhaft und heiter; das Ganze ist mit einem, hier sehr wohl angebrachten leichten Humor behandelt, der seinen Spaß darin findet, die drei Spieler in Bewegung zu setzen, und dadurch diese wie die Zuhörer zu unterhalten. Mozart scheint selbst Freude an diesem Konzert gehabt zu haben und berichtet seinem Vater mit einiger Genugthuung, daß es ihm gelungen sei sowohl in Augsburg (24. Okt. 1777) als in Mannheim (24. März 1778) dasselbe zur Aufführung zu bringen.

Die Betheiligung des Orchesters bei diesem Konzert ist eine durchaus selbständige. Auch hier sind die Partien der Tutti und des Accompagnements nicht so geschieden, daß das Orchester in jenen herrscht, in diesen dient; Orchester und Klavier fördern und tragen einander gegenseitig und erst durch ihr Zusammenwirken kommt das Kunstwerk zu Stande.

Die Hauptforderungen, welche Mozart an den Klavierspieler stellt, sind leicht zu fassen. Vor allem ist es einfacher und gesangreicher Vortrag der Melodie, Klarheit und Nettigkeit der Verzierungen — welche, durch die Beschaffenheit der damaligen Klaviere bedingt, häufiger waren, aber den wesentlichen Charakter der Melodie erkennen lassen mußten —, Fertigkeit und Ausdauer in laufenden Passagen und im Triller. Viele Aufgaben der Technik, welche schon die nächste Zeit stellte, z. B. Oktaven-, Terzen-, Sextengänge kommen noch gar nicht, oder mäßig vor. Beschränkt ist auch der Gebrauch der linken Hand; Geläufigkeit wird ihr vor-

herrschend nur in Begleitungsfiguren, selten in eigentlichen Passagen zugemuthet, dagegen wohl Selbständigkeit im Vortrag eigener Melodie. — Was der Komponist mit diesen Mitteln einer noch beschränkten Technik zu leisten vermochte, liegt uns klar erkennbar vor; das Leben, welches der Virtuos seinen Werken durch die Genialität der Ausführung zu verleihen vermochte, läßt sich durch keine Betrachtung über seine technischen Mittel wieder hervorrufen.

15.

Eintritt ins Leben.

Wir haben, indem wir dem Entwickelungsgang unseres jungen Meisters nachgingen, die lange vielverzweigte Bahn seiner Studien mit ihm durchmessen; versuchen wir nun in einem raschen Überblick die Hauptzüge zusammenzufassen.

Als ein Jüngling von einundzwanzig Jahren stand er nicht allein als Virtuos auf drei Instrumenten, dem Klavier, der Orgel und der Violine, den ersten Meistern seiner Zeit ebenbürtig da, sondern er überbot durch seine Leistungen als Komponist auf den verschiedensten Gebieten bei weitem das was er als ausübender Künstler leistete. Vergegenwärtigen wir uns, daß er für das Theater in der operia seria und buffa, für die Kirche in verschiedenen Zweigen und Richtungen, für das Konzert in allen Gattungen der Instrumentalmusik für Orchester, für Blas- und Saiteninstrumente, für das Solospiel mit Erfolg thätig gewesen war, daß bereits gegen dreihundert Kompositionen von dieser Thätigkeit Zeugnis ablegten, so erstaunt man über die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Produktion, wie über die Beharrlichkeit seines Fleißes und den Ernst seiner Studien. Nie sehen wir ihn aufs Gerathewohl zugreifen und wieder liegen lassen, vom Zufall getrieben versuchen und nachgeben ehe das Ziel erreicht ist; überall ist bewußtes Wollen, sichere Stetigkeit im Arbeiten und im Fortschreiten. Kein geringes Verdienst um diese glückliche Entwickelung hat die planmäßige, von ebensoviel Ernst und Pflichttreue als Einsicht und Liebe getragene Erziehung des Vaters, welche schädliche Einflüsse von dem leicht erregbaren Sinn des Sohnes abwehrte, seine ganze Kraft auf die künstlerische Ausbildung konzentrirte und

ihn stetig auf dem Wege der rechten Erkenntnis erhielt. Allein der größere Antheil fällt der wunderbaren Organisation Mozarts zu. Seine Natur war eine so echt künstlerische, daß sein ganzes inneres Leben den Keim zu musikalischer Gestaltung in sich trug, daß die Formen des musikalischen Kunstwerks für ihn die nothwendigen und natürlichen waren, um dieses innere Leben auszusprechen. So sehr die außerordentliche Fähigkeit, mit welcher er sich derselben in einem Alter bemächtigt hatte, in dem man gewöhnlich sich der Formen des Denkens mittelst der sprachlichen Darstellung zu bemeistern anfängt, eine Anticipation gewöhnlichen Menschen gegenüber ist, so erscheint doch in dem Entwickelungsgange dieser so organisirten Natur nichts verfrüht, übereilt oder verschoben. Von einem unmittelbaren Gefühl geleitet nimmt er stets nur das an, was auf diesem Standpunkt seinem Wesen gemäß ist, nimmt dieses ganz in sich auf und gewinnt dadurch die Festigkeit, den nächsten Schritt ebenso sicher zu thun. Wir sehen, wie er von allen Seiten her der Form Herr zu werden beflissen ist, und wie ihm dies Schritt für Schritt mehr und mehr gelingt. Allein von Anfang an erstrebt er nicht allein die äußere Fertigkeit und Gewandtheit, um sie hinterher anzuwenden; er sucht nach dem nothwendigen Ausdruck für das was ihn innerlich bewegt und zu produziren zwingt. Daher findet sich auch von seinen frühesten Arbeiten an kein Widerspruch zwischen Form und Gehalt; darin offenbart sich seine wahrhaft künstlerische Natur, daß er von Jugend auf aus einem Mittelpunkt heraus schafft, aus dem, wie aus einem Keim, alle Glieder hervorwachsen. Daher entsteht immer ein Ganzes, anfangs dem Wesen und der Behandlung nach noch unbedeutend, aber schon ein Ganzes, abgerundet und abgeschlossen in bestimmt ausgesprochener künstlerischer Gestalt. Die Völker, welche eine Kunst selbständig erzeugt und ausgebildet haben, sehen wir, durch äußere Verhältnisse bald begünstigt bald gehemmt, Jahrhunderte lang ringen und streben, bis sie, hier stoßweise, dort in leisen Übergängen, aller Mittel und Formen der Kunstübung sich bemächtigt haben, so daß diese, sobald auch das geistige und gemüthliche Leben des Volks frei geworden ist und angeregt zu künstlerischen Thaten, dem Meister sich willig fügen, der mit dem geistigen und technischen Erbtheil seiner Väter frei schaltend, in der Darstellung des Schönen die höchste Aufgabe der Kunst zu lösen vermag. Diesen wunderbar herrlichen Anblick der organischen Ausbildung

einer begabten Künstlernatur, der alles zum Besten dienen muß, die, indem sie abwirft was nur vorübergehenden Zwecken diente, um so kräftiger emporwächst — diesen Anblick gewährt uns der Entwickelungsgang Mozarts. Festen Schritts geht er vorwärts, ohne je aus dem Gleichgewichte zu kommen; der Schnelligkeit, mit welcher er auffaßt was ihn fördern kann, entspricht die Sicherheit, mit welcher er es sich aneignet. So gelingt es ihm, sich der äußeren Bedingungen der Kunstübung von allen Seiten her vollständig und sicher zu bemächtigen, ohne seine schöpferische Kraft in ihrer eigensten Individualität zu beeinträchtigen; in keinem Moment sind die formale Bildung und die Produktion einander fremd oder gar feindselig geworden, die innere Kraft erlahmt nicht durch die stetige Anstrengung, sondern sie erstarkt. Mit dem Menschen wächst der Künstler; je lebendiger und je freier die Seele sich regt, um so bedeutender und größer werden die künstlerischen Formen; je tiefer die Empfindung, je mächtiger die Leidenschaft im Busen spricht, um so mehr erfüllen und beseelen sie auch das musikalische Kunstwerk.

Das ist der größte Erfolg einer künstlerischen Jugendbildung, daß sie die Mittel der Kunst in ihrem vollen Umfange dem Manne zu freier Herrschaft übergebe. Was durch Schule, durch Disciplin zu erlangen war, das hatte Mozart in Salzburg errungen; er mußte heraus aus diesen engen Verhältnissen, mußte auf sich selbst stehen und Freiheit und Selbständigkeit im Kampfe bewähren; den Mann und den Künstler mußte das Leben bilden.

Die Verhältnisse, unter welchen Mozart in Salzburg lebte, entsprachen dem, was er bedeutete und leistete, weder in seiner Stellung als Künstler, noch im geselligen Verkehr; er konnte dort, seitdem er seiner Selbständigkeit sich bewußt wurde, nicht glücklich oder zufrieden sein. Was ihm das Leben dort allein erträglich machte, war das gesunde Familienleben, in welchem von früher Kindheit an seine gemüthliche und sittliche Existenz mit festen Wurzeln gegründet war. Die herzliche, in einer langen Ehe stets befestigte Zuneigung der Eltern zu einander und zu den Kindern, die strenge Zucht eines auf kirchlicher Religiosität und bewußter Sittlichkeit beruhenden, in echt bürgerlicher Beschränkung geordneten Hausstandes bildeten die gute Luft, in welcher Mozart herangewachsen war. „Nach Gott kommt gleich der Papa", das war der Wahlspruch des Knaben und des Erwachsenen, es war der

Grundsatz des ganzen Hauses und Leopold Mozart verdiente, wie wir sahen und sehen werden, dieses Vertrauen in vollem Maße. Denn hingebendes Vertrauen, nicht scheue Furcht war es, welche Frau und Kinder zu ihm hegten, und Offenheit und Wahrheit gaben den Grundton des Verkehrs in der Familie an. So wie Eltern und Kinder, waren auch die Geschwister einander herzlich zugethan; die gleiche Richtung ihres Talents, weit entfernt, Spannung und Eifersucht hervorzurufen, führte sie nur näher zusammen, und die Schwester sah den glänzenden Erfolgen ihres jüngern Bruders mit ebenso neidloser Freude zu, als sie seine Neckereien ertrug, da sie seiner herzlichen Theilnahme in großen und kleinen Freuden und Nöthen gewiß sein konnte. Dieses treue Zusammenleben der Familie, an welchem alle Hausgenossen, auch die Mägde[1], sogar die Hausthiere[2], zu ihrem Theil ein Recht erhielten, wurde um so viel fester und inniger, da äußere und innere Verhältnisse den Kreis desselben eng begrenzten.

Zunächst war es der pflichtgetreue Ernst des Vaters, der von seinen Kindern angestrengte Arbeit und regelmäßigen Fleiß unnachsichtig forderte, wie er ihnen darin mit einem musterhaften Beispiel voran ging. Er sah die Leistungen des Künstlers nicht bloß als ein heiteres Spiel glücklicher Stunden, als einen seligen Rausch schwärmerischer Begeisterung an, sondern als die reife Frucht unablässiger Arbeit, unermüdeten Fortschreitens in sittlicher und künstlerischer Selbsterkenntnis. In dem außerordentlichen Genie seines Sohnes, in der bewundernswerthen Leichtigkeit, mit welcher dieser sich aneignete was zu lernen war, und das Gelernte zu eigener Produktion frei verwandte, erkannte er nicht den Freibrief für ein bequemes sich Gehenlassen, sondern die strenge Pflicht, alles anzuwenden, was zu seiner Ausbildung irgend ersprießlich sein könnte. Von Jugend auf gewöhnte er die Kinder an Arbeit, und setzte alles daran, daß sie auch in den äußeren Verhältnissen keinerlei Entschuldigungen finden

[1] In den Briefen, die auf der Reise nach Hause geschrieben sind, werden Grüße und Glückwünsche zum Namenstag an die Mägde nie vergessen. Als später die Rückkehr Wolfgangs von der Pariser Reise bevorsteht, läßt ihm die Thereſel wiederholt melden, wie viel Kapaunen sie schon für ihn angekauft habe.

[2] Außer dem Canarivogel, an den Wolfgang auf seinen Reisen sich wiederholt erinnert (19. Mai 1770. 5. Dez. 1772), ist es besonders der Hund Bimperl, von dessen Befinden und Benehmen detaillirter Bericht erstattet wird, und dem Mutter und Sohn Grüße und Busserln schicken.

könnten, sich an müßige Stunden zu gewöhnen; „die Gewohnheit", sagte er, „ist ein eisern Pfad" (S. 54). Er gab daher außer den Verpflichtungen, welche sein Amt ihm auferlegte, alle Beschäftigungen auf, welche ihn seinen Kindern entzogen, namentlich allen Unterricht, obgleich er sich bei sehr beschränkten Umständen dadurch eine wesentliche Einnahmequelle entzog, die durch den Ertrag der ersten Kunstreisen gewiß nur vorübergehend ersetzt werden konnte. Allein er setzte ein so festes Vertrauen auf die Zukunft Wolfgangs, er hatte dieses Ziel so sicher und klar ins Auge gefaßt, daß er, um dasselbe zu erreichen, sich in keiner Weise beirren ließ. Er hatte mit seinem Sohn auch keine Noth; Wolfgang war ihm kindlich ergeben, von Natur lenksam und hatte einen brennenden Eifer für seine Kunst, so daß es nicht nöthig war, ihn zum fleißigen Studiren anzuhalten; wie denn auch der Vater seine Thätigkeit und Arbeitsamkeit oft rühmt. Darin aber werden wir den wohlthätigen Einfluß des Vaters zu erkennen haben, der ja zu pädagogischer Einsicht auch das Verständnis für die künstlerische Ausbildung mitbrachte, daß Wolfgang nicht — wie es der Jugend um so mehr eigen zu sein pflegt, je talentvoller und lebhafter sie ist — augenblicklichen Anregungen einseitig sich hingab und dadurch unnütz Zeit verlor, sondern in stetiger und folgerichtiger Ausbildung aller Kräfte gerade auf das Ziel zuschritt. Schon die große Anzahl seiner Kompositionen auf den verschiedensten Gebieten seit dem Jahre 1770 giebt uns von seiner Arbeitsamkeit keine geringe Vorstellung; und doch muß man sich sagen, daß diese Leistungen nur möglich waren auf der Grundlage und im Zusammenhang fortgesetzter Studien und Übungen, von welchen unmittelbar gar nichts zum Vorschein kam. Der Vater hielt darauf, daß Wolfgang seine Kompositionen, sowie auch Musterstücke anderer Komponisten, auf feines Notenpapier in länglichem Quartformat sauber ins Reine schrieb. Eine lange Reihe solcher gleichmäßiger Hefte in einem graublauen Umschlag, mit Kompositionen jeder Gattung von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln versehen, sind der sprechendste Ausdruck für den emsigen Fleiß und für das Behagen an Ordnung und Zierlichkeit,* zu welchem Wolfgang durch seinen Vater erzogen war.

Dazu kommen die fortgesetzten Übungen im Technischen des Orgel-, Klavier- und Violinspiels, die ihn zum Virtuosen machten.

ferner die Beschäftigungen in der Kirche und bei Hofe, ungerechnet die nicht seltenen Veranlassungen, in Privatzirkeln zu spielen, endlich die Unterrichtsstunden, welche er zu ertheilen hatte — in der That, man begreift kaum, woher er die Zeit nahm, da doch sein Tag auch nur vier und zwanzig Stunden hatte. Gewiß war es allein die anomale Verbindung des außerordentlichsten Genies mit der planmäßigsten Ordnung und Thätigkeit, welche so anomale Resultate möglich machte. Übrigens war der Vater zu einsichtig und gebildet, um mit der ausschließlich musikalischen Ausbildung des Sohnes alles gethan zu glauben. Er sorgte dafür, daß er in Sprachen Übung und Gewandtheit erhielt; Lateinisch hatte er bereits in früher Jugend gelernt (S. 68 f.), auch war ihm einige Kenntnis desselben schon als Kirchenkomponisten unentbehrlich, weshalb ihn der Vater ermahnt (15. Okt. 1777), unterwegs das lateinische Gebetbuch zu gebrauchen. Französisch und Italiänisch war ihm auf seinen Reisen geläufig geworden und der Vater sorgte mit Eifer dafür, ihn in der Kenntnis derselben zu erhalten. Auch sonst wurde keine Gelegenheit versäumt, sich „in anderen nützlichen Wissenschaften in etwas umzusehen", wie Leopold schreibt (18. Dez. 1777), „um durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden". Leider erfahren wir nicht, welche Lektüre Wolfgang geboten wurde und was ihn besonders anzog[3]. Charakteristisch ist es, daß der Vater beide Kinder anhielt, jeden Abend in einem Tagebuch kurze Rechenschaft über das abzulegen, was sie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um sie auch dadurch zur Aufmerksamkeit auf sich und ihr Leben anzuleiten.

Da der Vater sehr wohl erkannte, daß überreizte Treibhauspflanzen keine Dauer haben, so hielt er in der Anspannung der

[3] [Über die Art von Mozarts Jugendunterricht außer der Musik fehlen leider alle näheren Nachrichten. Außer dem Erlernen der Sprachen und der Übung im Rechnen, von welcher Schachtner erzählt (oben S. 22), wurde auch die Geschichte und Geographie nicht vernachlässigt. Hammerle besitzt, wie er dem Herausgeber freundlich mittheilte, einen Leitfaden mit Mozarts Autograph unter dem Titel: „Kürtziste Universal Historie Nach der Geographia Auf der Land-Karte zu erlernen Von der studierenden Jugend des Bischöfflichen Lycei zu Freysing. Geschrieben von P. Anselmo Desing, Ord. S. Bened. Ensdorf Cum Facultate Superiorum et Priv. Spec. Sac. Caes. Maj. Im Verlag Johann Gastl zu München und Stadt am Hof nächst Regensp. 1756", und vermuthet wohl mit Recht, daß dasselbe bei Mozarts Unterricht benutzt worden ist.]

Kräfte seines Sohnes vorsichtig Maß und war darauf bedacht, durch angemessene Zerstreuung und Aufheiterung seinen Körper gesund und seinen Sinn frisch zu erhalten. Auch suchte er ihm im geselligen Verkehr mit Menschen aller Art Sicherheit und Unbefangenheit zu geben, womit es ihm bei Wolfgangs liebenswürdiger Gemüthsanlage ungleich besser gelang, als mit dem Bemühen, ihm Vorsicht und Zurückhaltung einzuflößen, welche auch nach bitteren Lebenserfahrungen ihm stets fremd geblieben sind. Fühlte sich aber der Vater bei solchen Bestrebungen auch durch die Salzburger Verhältnisse in jeder Weise gehemmt und beschränkt: eins konnte ihm nicht verkümmert werden, die wunderbare Schönheit der Natur. Zwar wird derselben nirgends Erwähnung gethan, aber in der Regel fangen ja die Bewohner schöner Gegenden erst dann von ihnen zu reden an, wenn Fremde ihnen dazu Veranlassung geben. Allein ausgesprochen, mit klarem Bewußtsein empfunden oder nicht, der Einfluß einer so herrlichen und reichen Gegend auf eine für die Empfindung des Schönen fein und zart organisirte Seele kann nicht ausbleiben, und das Glück, unter solchen Eindrücken der umgebenden Natur die Jugend zu verbringen, ist nicht geringer zu schätzen als irgend eine jener günstigen Fügungen, welche die noch schlummernden Seelenkräfte durch hellen Sonnenschein und milde Wärme zum Leben erwecken.

Desto schwerer war es, die Vorzüge zu erringen, welche allein ein freier Verkehr mit gebildeten und kunstliebenden Menschen darbieten konnte. An solchen fehlte es freilich damals in Salzburg nicht völlig, allein sie fanden sich fast ausschließlich nur unter dem hohen Adel. Zwei Grafen Firmian, Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei (S. 123), werden als Männer von lebhaftem Interesse und Verständnis für Wissenschaft und Kunst gerühmt. Schon auf der Universität hatten sie jene litterarische Gesellschaft gestiftet, welche zwar ihrer freien wissenschaftlichen Richtung wegen stark angefochten, doch nicht ohne Einfluß blieb[4]. Der eine, Vigilius Maria, welcher Dompropst war, besaß eine ausgesuchte Bibliothek und war heimisch in der französischen, italiänischen, englischen und deutschen Litteratur; der andere, Franz Lactantius, Obersthofmeister des Erzbischofs,

[4] J. Mayr, Die ehem. Univ. Salzburg S. 12 f.

war ein Kenner der Malerei und selbst im Besitz einer trefflichen Gemäldesammlung. Von Musik aber scheint er keine Einsicht gehabt zu haben, denn obgleich er Wolfgang herzlich zugethan war, so schreibt dieser doch seinem Vater (9. Juli 1778), daß aus der Salzburger Musik nicht eher etwas werden könne, bis sie ganz dem Kapellmeister untergeben sei, so daß der Obersthofmeister nichts mehr darin zu sagen habe. „Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Cavalier“[5]. Der Domherr Graf Anton Wilibald Wolfegg hatte weite Reisen gemacht, um Manufakturen und Industrie kennen zu lernen, und namentlich die Baukunst gründlich studirt; der Oberstallmeister Graf Leopold Joseph Küenburg war ein Mann von Geist und umfassender Belesenheit; der Bischof von Chiemsee, Graf Ferdinand von Zeil, durch Verstand und Bildung gleich ausgezeichnet wie durch edlen Charakter[6]. Wir erfahren, daß alle diese Männer Mozart wohlgeneigt waren; auch der Oberstkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Obersthofmarschall Graf Nicolaus Sebastian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron gehörten zu seinen Gönnern. Er erhielt in ihren Häusern Zutritt, durfte in ihren Gesellschaften sich hören lassen und den Töchtern Unterricht geben, alte und junge Damen wandten dem ausgezeichneten Virtuosen eine gnädige Attention zu; von Mailand (17. Febr. 1770) ließ Wolfgang Ihro Excellenz der Gräfin Arco die Hände unterthänigst küssen und für den geschickten Kuß danken, der ihm viel angenehmer als viele junge Busserl sei; allein der Unterschied des Standes, die persönlichen Verhältnisse ließen es zu keinem geselligen Verkehr kommen, der den Menschen und Künstler wesentlich hätte fördern können. Denn mit dem Verständnis für Kunst war es in diesen Kreisen nicht weit her; Wolfgang lobt (2. Okt. 1777) den Grafen Salern in München als einen wirklichen Kenner, „er sagt allezeit bravo, wo andere Cavaliers eine Prise Taback nehmen — sich schneuzen, räuspern — oder einen Discours anfangen“.

[5] [In seinem Hause fanden Musikaufführungen statt, bei denen Adlgasser oft am Klavier begleitete oder dirigirte. Monatsh. für Musikgesch. V. S. 43.]

[6] Man vergleiche die Charakteristik dieser Männer bei K. R[isbeck], Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland 1784 I S. 155 f., und über Graf Zeil [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 40.

Der kleine, oder, wie er dort hieß, „wilde“ Adel, der in einer Reihe „Edler“ zahlreich vertreten war, lebte meist ohne Vermögen nur von den zahllosen kleinen Hofämtern, deren seit langen Jahren nicht verbessertes Einkommen ihnen nicht gestattete standesgemäß zu leben; sie pflegten sich durch Titelsucht und Adelsstolz zu entschädigen, wiewohl es auch unter ihnen nicht an einzelnen gebildeten Familien fehlte[7]. Mit einigen derselben, und namentlich mit den jüngeren Mitgliedern derselben, finden wir Wolfgang in näherem Umgang, meistens aber erscheint dieser als ein oberflächlicher Verkehr unter jungen Leuten, der ohne tieferen Grund und nachhaltigen Einfluß in reiferen Jahren still zurücktritt. So finden wir als einen Jugendfreund Wolfgangs und unglücklichen Anbeter seiner Schwester Marianne Herrn v. Mölk erwähnt (Brief vom 26. Jan. 1770), den Sohn des Hofkanzlers, der aber in München sich über die Aufführung der Oper so verwunderte und verkreuzigte, daß Mozarts sich seiner schämten, weil jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hatte[8]. Besser gefiel ihm, wenigstens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er sagen läßt, er freue sich darauf, wieder von ihr ein Präsent, wie für die letzten Menuetts zu bekommen; sie wisse schon welches (Br. v. 12. Sept. 1771). Daß es überhaupt nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Inklinationen fehlte, sehen wir aus den geheimnisvollen Andeutungen, welche Wolfgang seiner Schwester macht (Br. v. 24. u. 31. Aug. 1771, 28. Okt., 7. u. 21. Nov. 1772, 28. u. 30. Dez. 1774), sie möge ja — sie wisse schon wen — besuchen, zärtlich grüßen u. s. w. Als er im Jahre 1772 nach Italien ging, war einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge eine Tochter des Dr. Barisani seine Herzenskönigin. Als andere Jugendfreunde lernen wir Herrn v. Hefner, einen Sohn des Stadtsyndikus Frz. Fr. v. Hefner[9], und v. Aman kennen, zu dem er als Knabe eine große Zuneigung hatte, welche

[7] K. R[isbeck], Briefe I S. 156 f. [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre des Erzstiftes Salzburg S. 256 f.

[8] Br. vom 11. Jan. 1775. Wolfgang wußte auch von einem Salzburger, der Paris nicht recht hatte sehen können, weil die Häuser da zu hoch wären (2. Nov. 1771).

[9] Br. vom 18. Aug. 1771, 21. Nov. 1772, 15. Sept. 1773. [Heinrich Wilhelm von Hefner trat schon seit 1759 in Schuldramen mit auf, war also älter wie Mozart. Hammerle S. 8 Anm.]

ebenfalls in reiferen Jahren nicht Bestand hatte[10], endlich Joach. v. Schiedenhofen, über den sich Mozart ereiferte, weil er eine Geldheirath gemacht habe[11]. Dieser führte in seiner Jugend ein „Diarium über seine eigenen Verrichtungen", aus dem mir Herr v. Schallhammer Auszüge, die Jahre 1774 bis 1777 betreffend, mitgetheilt hat, in welchen alle Besuche der Mozartschen Familie notirt sind. Man sieht daraus, daß Mozarts mit den Familien des Hofkriegsraths Joh. Ernst v. Antretter, des Konsistorial-, späteren Hofraths Joach. v. Schiedenhofen auf Stumm, des Hofraths Franz und des Konsistorialraths Alb. v. Mölk, des Leib- und Hofmedikus Silv. Barisani, des Truchseß v. Chiesole und mit den Gilowskys von Urazowa — außer dem Hofrath war ein Kammerfourier[12] und ein Hofchirurgus des Namens da — einen ziemlich lebhaften Verkehr unterhielten. Man besuchte sich gegenseitig Nachmittags oder Abends einige Stunden, wobei wohl ein Spiel gemacht oder musizirt wurde. Auch regelmäßige Unterhaltungen werden erwähnt, außer dem gleich zu nennenden Bölzlschießen ein Spielklub; Akademien und Redouten besuchte man gemeinsam.

Der Umgang mit Familien aus dem Bürgerstande, auf welchen Mozarts sich durch ihre eigene Stellung angewiesen sahen, und der an einem Ort, wo sie viele Jahre heimisch waren, nicht ausbleiben konnte, war gewiß mehr für eine leidliche Erholung in müßigen Stunden als für geistige Ausbildung geeignet; einzelne gelegentliche Äußerungen über den Ton der Unterhaltung in Salzburg erwecken nicht eben ein günstiges Vorurtheil[13]. Unter den Personen, mit welchen wir sie im Verkehr finden, tritt namentlich der uns schon bekannte Kaufmann Hagenauer, ihr langjähriger Hauswirth, hervor. Aus den vertrauten Briefen,

[10] Br. vom 3. u. 24. März 1770.

[11] Br. vom 3. März, 19. Mai u. 4. Aug. 1770.

[12] [Der „Hochf. Truchseß und Kammerfourier Franciskus Anton Gilowsky von Urazowe" war nach Pirkmayr Verfasser des Hofdiariums, worin er seiner Bewunderung für den jungen Mozart Ausdruck gegeben hat.]

[13] Seiner Schwester schrieb Wolfgang (5. Dez. 1774) von Mailand, er habe eine neue Sprache gelernt, sie sei etwas kindisch, aber gut für Salzburg. Später schrieb er an Bullinger (7. Aug. 1778), er könne unmöglich in Salzburg vergnügt leben, wo gar kein Umgang zu haben sei, und an seinen Vater (8. Jan. 1779): „Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich".

welche L. Mozart auf den ersten Reisen an ihn richtet, können wir entnehmen, daß er nicht nur Mozarts aufrichtig zugethan und ihnen mit Rath und That beizustehen, stets bereit war, sondern daß er auch Bildung und Interesse, die über seinen nächsten Beruf hinausgingen, gehabt haben muß. Seine Frau war, nach einigen Andeutungen L. Mozarts zu schließen, einigermaßen bigott und unterhielt einen lebhaften Verkehr mit Geistlichen. Wie herzlich der Sohn Hagenauers, Dominikus, der 1769 in den geistlichen Stand trat, dem jungen Künstler zugethan war, wurde schon früher (S. 110) berichtet. Der genaueste Hausfreund aber, der das Vertrauen der Kinder und des Vaters in gleichem Maße besaß, war Jos. Bullinger, ein Geistlicher, der in München im Jesuitenseminarium seine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hause des Grafen Arco Instruktor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartschen Hause „allemal eine Hauptperson"; in den Briefen, welche Wolfgang nach Salzburg schreibt, läßt er nicht allein seinen „besten Freund Bullinger" stets grüßen, er setzt voraus, daß sie diesem mitgetheilt werden, wendet sich mitunter an ihn und bittet, wichtige Geheimnisse niemand als die Nannerl und Bullinger wissen zu lassen. Nachdem die Mutter in Paris gestorben ist, richtet Wolfgang an ihn die Bitte, seinem Vater die Trauerbotschaft auf schonende Weise mitzutheilen, was er mit so viel Klugheit als Theilnahme ausführt; und als Wolfgang dann den schweren Entschluß fassen muß, wieder nach Salzburg zurückzukehren, so ist es Freund Bullinger, gegen den er sein gepreßtes Herz ausschüttet (7. Aug. 1778). Mit gleicher Liebe ist dieser auch seinem Wolfgang zugethan. Da auf seiner Rückreise von Paris lange Zeit keine Nachricht von ihm einlief, beichtete und kommunizirte der Vater sammt der Schwester und bat Gott inständig um die Erhaltung des Sohnes, für den „der beste Bullinger täglich in der heil. Messe betete" (19. Okt. 1778). Auch der Vater hatte Ursache, zu rühmen, daß Bullinger sein bester und wahrer Freund sei, von dem er „so viel Höflichkeit und Güte genossen habe", und der ihn, als er während Wolfgangs Reise in große Verlegenheit gerieth, durch ein verhältnismäßig nicht unbedeutendes Darlehen unterstützte. Er schenkte ihm daher auch das vollste Vertrauen, theilte ihm alles mit, was Wolfgang anging, und berieth mit ihm, was zu thun sei. Man kannte auch in Salzburg dies nahe Verhältnis sehr wohl.

und als man darauf dachte, Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, suchte man, wie L. Mozart berichtet (11. Juni 1778), Bullinger als Unterhändler zu gewinnen. Auch an Sinn für Musik scheint es ihm nicht gefehlt zu haben; wenigstens finden wir ihn als Theilnehmer einer Privatmusik, welche alle Sonntag um 11 Uhr statt hatte, und Wolfgang bittet ihn nach seiner Abreise (11. Okt. 1777) „eine auctoritätische Anrede zu halten und ihn den Mitgliedern der Akademie zu empfehlen". Sehr gern verkehrte der Kreis der Mozartschen Bekannten bei dem Ökonomieinspektor des St. Peterstifts, Mayer, und Mozart erinnerte sich später oft der fröhlichen Stunden, welche er dort zugebracht hatte[14].

Es fehlte in dem vergnügungssüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbischofs Hieronymus, der auch in Beziehung auf öffentliche Lustbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als sein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[15]. „Der Landesherr" — so charakterisirte man die Salzburger Zustände — „geht auf die Jagd und in die Kirche; die nächsten um ihn gehen in die Kirche und auf die Jagd; die auf diese dem Range nach folgen essen, trinken und beten; und die ganze untere Klasse betet, trinkt und ißt. Die beiden letzteren Klassen lieben öffentlich und die beiden ersteren verstohlen, alle leben der Sinnlichkeit." Im Rathhaus ward im Jahre 1775 ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern erbaut, wo im Fasching regelmäßig Maskenbälle unter der Regie des Magistrats, auch sonst Konzerte, Gesellschaften und Spiele stattfanden[16]. Mozart, der gern tanzte und Possen trieb, pflegte sich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein andermal als Friseurjunge alle unterhalten habe.

Die beliebteste Unterhaltung war auch hier das Schauspiel; der Erzbischof ließ 1775 auf dem rechten Ufer der Salzach ein neues Theater erbauen und setzte zur artistisch-ökonomischen Leitung eine eigene Kommission unter dem Vorsitze des Obersthof-

[14] [Über die Beziehungen des P. Placidus Scharl, welcher 1759—1770 Professor am Salzburger Gymnasium war, zur Mozartschen Familie vgl. oben S. 24. Hammerle S. 83 fg.].

[15] Literar. Anekd. auf e. Reise durch Deutschland (Frkf. 1790) S. 228 f. K. R[iesbeck], Briefe I S. 159. [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre S. 157.

[16] [Einen Plan zu diesem Redoutensaale entwarf der Architekt Wolf Hagenauer. Hammerle S. 75.]

marschalls Grafen Lodron ein; im Winter pflegten die Münchner oder auch wandernde, mitunter französische, Schauspielergesellschaften sich einzufinden[17], dazu kamen Schlittenfahrten (Br. vom 26. Jan. 1770) und Assembleen. Im Sommer bot die Umgegend mancherlei Vergnügungsorte, außerdem war der etwa eine Stunde entfernte fürstliche Park Hellbronn ein vielbesuchter Platz[18]. Die Theilnahme an solchen Vergnügungen war für Mozart etwas Seltenes. Wenn auch der Vater seinem Sohne (12. Febr. 1778) schreiben konnte: „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verschafft und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit geholfen habe", so versagte ihm schon seine beschränkte Lage den häufigen Genuß derselben. Machte ihm doch die zunehmende Theuerung, welche er dem verkehrten System der Regierung nicht mit Unrecht zuschrieb[19], immer mehr eine strenge Ordnung und verständige Sparsamkeit zur Pflicht. Diese Verhältnisse legte er seinem Sohne (16. Febr. 1778) klar vor:

Ich habe seit Eurer Geburt und auch schon vorhero, seitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß sauer genug werden lassen um nach und nach einer Frau und sieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichen gewissen Einkommen Unterhalt zu verschaffen, Kindbetten, Todfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unköstens, wenn Du sie überlegst, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindesten Vergnügen angewendet, sondern ohne sonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Spekulation und sauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hofnung es sicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide seiner Zeit auf Eure Versorgung Rechnung machen könntet, sondern auch mir ein geruhiges Alter zu verschaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenschaft geben zu können, ohne fernere Sorge nur für mein Seelenheil sorgen und mit Ruhe meinem Todt entgegensehen zu können.

Aber er war mit Verstand sparsam. „Nimm Dir nichts Schlechtes", schreibt er seiner Frau (26. Okt. 1771), „man macht keine Ersparung, wenn man etwas Schlechtes kauft". Wie einfach

[17] K. R[isbeck], Briefe I S. 157. [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 157. [Pirkmayr a. a. O.]

[18] K. R[isbeck], Briefe I S. 159. [Bei demselben befand sich auch ein Theater, Hammerle S. 65.]

[19] Näheres hierüber giebt [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 28 ff.

die Lebensweise, wie bescheiden die Vergnügungen in diesem Hause waren, davon giebt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, welche in dem ganzen Kreise mit einer gewissen Wichtigkeit als eine Hauptlustbarkeit behandelt wird, das sogenannte Bölzelschießen. Eine Anzahl genauerer Bekannten hatten sich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, welche jeden Sonntag sich abwechselnd bei den verschiedenen Familien versammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung eine Scheibe zu liefern und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlassung. Man setzte seinen Ehrgeiz darein, die Scheibe mit irgend einer Darstellung zu schmücken, welche sich auf die kleinen Vorfälle und die Eigenschaften der Theilnehmenden bezog. Verse mußten dieselbe erläutern, und die salzburgische Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Bestgebers". Nach dieser Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Windbüchse geschossen, mäßige Einsätze bildeten eine Gesellschaftskasse, aus der von Zeit zu Zeit Festivitäten bestritten wurden. Es läßt sich begreifen, daß durch längere Gewohnheit sich ein heiterer, scherzhafter Verkehr bildete, der die Theilnehmer in lebhaftem Interesse eng verband. Als ein charakteristischer Zug für den Ton, der bei solchen Späßen für erlaubt galt, mag folgendes Beispiel dienen, das Leopold seinem Sohn erzählt (11. Nov. 1780). Eine Theilnehmerin, die Gilowsky-Katherl — die übrigens als ein Mädchen, daß sich gern den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt — hatte das Malheur bei hellem Tag „beim Kerschbaumergewölb über eine Staffel zu fallen" und dabei in eine sehr unerwünschte Positur zu gerathen. In dieser wurde sie nun mit entsprechenden Versen auf die Scheibe gebracht, und zugleich den Scherzen und den Schüssen der Gesellschaft rücksichtslos Preis gegeben. Im Briefwechsel der Familie wird das Bölzelschießen nie vergessen, besonders unterhaltende Scheibengemälde werden mitgetheilt und, da die Abwesenden Mitglieder bleiben und ihren Stellvertreter erhalten, über Gewinn und Verlust die Kreuzerrechnung sorgfältig geführt. Noch von Wien aus schreibt Mozart seiner Schwester (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl sein? Ich bitte solemniter die Gesundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Best-Geben trifft, so bitte es mir zu schreiben, ich will eine Scheibe malen lassen".

Unter diesen Umständen hätte Wolfgang die Aufmunterung, deren er bedurfte um mit Lust und Befriedigung unausgesetzt zu arbeiten, nur noch im Verkehr mit seinen Fachgenossen und in der Anerkennung und Belohnung seiner Leistungen suchen können. Allein, waren die Verhältnisse in Salzburg nach anderen Seiten nicht günstig, so wurden sie in dieser Beziehung allmählich unerträglich. Einzelne der Musiker, wie der treue Schachtner, welche frei von Neid waren und Bildung und Strebsamkeit genug besaßen um den Verkehr im Mozartschen Hause seinem wahren Werthe nach zu würdigen, schlossen sich eng an die Familie an und hielten treu zu derselben. Allein mit der Mehrzahl der Musiker war, auch wenn sie wie Mich. Haydn und Adlgasser als Künstler alle Anerkennung verdienten, doch aus mancherlei Gründen kein eigentlicher Umgang zu pflegen[20]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zustände rühmte L. Mozart von dem Mannheimer Orchester (19. Juli 1763), es seien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder Säufer noch Spieler noch liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Produktionen hoch zu schätzen sind". Dieselbe Betrachtung stellte dort später Wolfgang an und schrieb seinem Vater (Paris 9. Juli 1778), wie dort unter Cannabichs Leitung alles ernsthaft betrieben werde, die größte Subordination herrsche und jeder anständig lebe; ganz anders als in Salzburg. „Das ist auch eine von den Hauptursachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß sich ja ihrer schämen; dann ist auch die Musique nicht beliebt und in keinem Ansehen". Man kann begreifen, daß die Familie Mozart Menschen von geringer Bildung und untergeordneter Gesinnung vielfachen Anstoß gab. Der wunderbar begabte Knabe mit seiner kindlichen Offenheit und treuherzigen Anhänglichkeit war ihnen unterhaltend gewesen, der heranwachsende Jüngling wurde ihnen durch seine Leistungen eine drückende Last, deren Gewicht die Beweise glänzender Anerkennung, welche ihm im Auslande zu Theil wurden, nicht verminderten. Dazu konnte ihnen die Zurückhaltung der Mozartschen Familie, ihre Ansprüche auf feinere Bildung und wohl auch das gelegentliche Geltendmachen

[20] Vgl. S. 237 ff.

derselben leicht als beleidigend erscheinen; und wenn sich bei der Vorsicht des Vaters und der Gutmüthigkeit der Mutter auch erwarten läßt, daß die Sorge für ein anständiges und schickliches Vernehmen mit den Fachgenossen nicht außer Acht gelassen wurde, so ist doch unverkennbar Neigung zur Kritik, die sich bald in spaßhaftem Ton, bald in Sarkasmen ausspricht, allen Mozarts eigen. Wenn man nach den zahlreichen Äußerungen in den Briefen auf den mündlichen Verkehr schließen darf — und Wolfgangs Sache war vorsichtige Zurückhaltung gewiß nicht —, so mochte man sich in Salzburg vor der Mozartschen Zunge wohl etwas scheuen.

Die übelste Stellung ergab sich den Italiänern gegenüber, welche im Dienste des Erzbischofs standen. Fast in ganz Deutschland glaubte man bis dahin für den Glanz der Kapellen nur durch Berufung von italiänischen Komponisten und Virtuosen wirksam sorgen zu können. Als Wolfgang seinem Vater von München aus schreibt (29. Sept. 1777): „Da haben wirs! Die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus!" antwortete ihm der Vater zum Trost (4. Okt. 1777): „Der Paroxismus für die Italiäner geht eben nicht mehr gar weit und schließt sich fast mit München; das ist der übertriebene Paroxismus. Denn in Mannheim ist schon Alles deutsch, ein Paar Castraten ausgenommen. In Trier bei Sr. Königl. Hoheit dem Churfürsten Prinz Clemens von Sachsen ist nur der Maestro Sales, das Übrige ist deutsch; in Mainz (wohin später Righini berufen wurde) ist Alles deutsch; in Würzburg nur der Sgr. Fracassini, ein Violinist und jetzt glaube ich Concertmeister oder Kapellmeister, und das wegen seiner deutschen Frau, einer Sängerin und Würzburgerin. Bei allen kleineren protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche". In Stuttgart war allerdings 1768 die Oper und Kapelle reduzirt und die bedeutendsten Mitglieder entlassen, aber Sinn und Geschmack wie der größte Theil des Personals blieb italiänisch[21]; in Bonn befanden sich bei der Hofmusik unter Leitung von Lucchesi manche Italiäner[22]. Von Norddeutschland spricht L. Mozart nicht, weil es außer Wolfgangs Reiseplan lag. Die natürliche Folge waren unausgesetzte Reibungen zwischen den deutschen Musikern, die sich zurückgesetzt und verachtet sahen,

[21] Burney, Reise II S. 77.
[22] Burney, Reise II S. 57. Vgl. Thayer, Beethovens Leben I S. 60. 311 f.

und den Italiänern, welche ihnen ihre Überlegenheit mit dem größten Übermuth fühlbar machten[23]. Mehrfache Intriguen in Folge der Mißgunst gegen einen deutschen Komponisten hatte Mozart nicht allein bei seinen Opern in Mailand wiederholt (S. 145 ff. 157) und vielleicht auch in München (S. 165 ff.) erfahren, sondern auch in Salzburg hatte er darunter zu leiden. Erzbischof Hieronymus, der alles gering schätzte was in Salzburg einheimisch war, wiewohl er manches inländische Fabrikat theuer bezahlte, wenn es einen fremden Stempel trug[24], zog um seine Kapelle zu verbessern Italiäner herbei, weil der Kapelle der Vorwurf gemacht wurde, „ihre Execution sei mehr rauh und rauschend als delicat und im besten Geschmack“[25]. Da der Kapellmeister Lolli nicht mehr tüchtig war, wurde 1772 Fischietti (S. 263) neben ihm berufen; eine Kränkung für L. Mozart, der auf diese Stelle gegründete Ansprüche hatte, da er für den galt, welcher die Musik auf einen trefflichen Fuß gestellt habe[26]. Als Solisten wurden Brunetti für die Geige, Ferrari für das Violoncell, Ferlendi für die Oboe, später auch der Kastrat Ceccarelli angestellt. Diese Italiäner wurden nicht allein viel besser als die einheimischen Künstler bezahlt, die „welschen Esel“, wie M. Haydn sie nannte, erlaubten sich auch Ungebührlichkeiten und Ungezogenheiten, weil sie sich der Gunst des Erzbischofs sicher wußten, der freilich auch sie gelegentlich hart behandelte[27]. Daß beide Mozarts die Kränkung schwer empfinden mußten, Fremden, die in ihren Leistungen wie in ihrem Lebenswandel tief unter ihnen standen, nachgesetzt zu werden, während sie doch wo es galt alle

[23] Burney, Reise III S. 275 f.: „Die Musiker fast einer jeden Stadt beneiden einer den andern und alle beneiden einmüthiglich die Italiäner, welche in ihr Land kommen. — Indessen muß man eingestehen, daß man den Italiänern liebkoset, schmeichelt, und oft zweimal soviel Gehalt bezahlt als selbst denen unter den Einheimischen, die größere Verdienste besitzen“.

[24] [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre S. 233.

[25] Burney, (Reise III S. 260 ff.), nach dem Bericht eines Korrespondenten der für Mozart nicht übermäßig eingenommen war (S. 139).

[26] Schubart, Ästhetik S. 157. Koch-Sternfeld (a. a. O. S. 255): „Die Hofmusik zeichnete sich aus, soll aber die verhältnißmäßig besser bezahlte des Erzbischofs Sigmund nicht erreicht haben“.

[27] Meißner gehörte zu den Lieblingen des Erzbischofs, und auch ihm mußte der Obersthofmeister, wie L. Mozart berichtet (6. Okt. 1777), sagen, als er eines Katarrhs wegen einigemal nicht gesungen hatte, er solle singen und die Kirchendienste fleißiger verrichten, sonst werde man ihn wegjagen. „Das ist die Belohnung der großen Favoriten!“

Arbeit thun mußten, das läßt sich begreifen. Während von Kompositionen Fischiettis wenig verlautet, war Wolfgang in der Oper wie in der Kirche thätig, wo es darauf ankam etwas Neues zu geben; auch für Sänger und Instrumentalisten war er stets bereit zu komponiren. So setzte sich von früher Jugend an eine Abneigung gegen die Welschen in Mozarts Gemüth fest, welche zu verstärken die Erfahrungen seines späteren Lebens nur zu sehr geeignet waren. Allein das künstlerische Element seiner Natur war zu stark und zu rein, um dieser persönlichen Empfindung einen Einfluß auf die Auffassung und Beurtheilung der italiänischen Musik ihrer künstlerischen Bedeutung nach zu gestatten; sein Herz war so wohlwollend und gut, daß er dem Individuum gegenüber in der Regel seine Abneigung gegen die Nation überwand — nur in einzelnen Fällen sehen wir sie entschieden hervortreten.

Man kann nach allem schon annehmen, das Mozarts, Vater und Sohn, bei Hofe nicht in sonderlichen Gnaden standen. Von den Beziehungen zum Erzbischof Sigismund ist nichts Näheres bekannt; daß er mit der wiederholten längeren Abwesenheit L. Mozarts nicht eben sehr zufrieden war, und dieser sich alle Mühe geben mußte seine Urlaubsüberschreitungen zu rechtfertigen, läßt sich begreifen[28]. Wolfgang gab er freilich schon im Jahre 1769 eine Anstellung und den Titel als Konzertmeister (S. 118), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung der Serenata Ascanio in Alba fand L. Mozart es sehr zweifelhaft, ob der Erzbischof seines Sohnes gedenken werde, wenn ja eine Besoldung erledigt werden sollte (S. 149). Wir wissen jetzt, daß ihm Erzbischof Hieronymus eine Besoldung von 150 Gulden jährlich gewährte; dieselbe bezog er auch noch im Jahre 1777, so daß des Erzbischofs eigene Schwester, die Gräfin Schönborn, wie Wolfgang schreibt (26. Sept. 1777) „absolument nicht glauben wollte, daß er monatlich 12 fl. 30 kr. seligen Andenkens gehabt habe".

Unter Hieronymus gestaltete sich die Lage Mozarts immer ungünstiger. Hieronymus, der gegen den Wunsch der Salzburger zum Erzbischof gewählt worden war, konnte den Eindruck

[28] Vgl. S. 29. 47. 80 ff. [Etwas übertrieben möchte Dom. Hagenauers Tagebuchnotiz sein: „Leopold Mozart brachte seine Lebenstage meistens in hiesigen Hofdiensten zu, hatte aber das Unglück hier immer verfolgt zu werden, und war lange nicht so beliebt, wie in anderen größten Orten Europas". Engl, Mozart S. 4.]

der ihm abgeneigten Stimmung, welche sich bei seinem Regierungsantritt deutlich ausgesprochen hatte, nie vergessen[29]. Er wußte, daß er in Salzburg nicht beliebt war, und legte es nicht darauf an beliebt zu werden, sondern ließ die Salzburger empfinden, daß er sie seinerseits geringschätzte[30]. Er war ein Mann von scharfem Verstand, aufgeklärt und einsichtig, der mit fester Hand in wesentlichen Punkten die Regierung des Landes wohlthätig reformirte, aber eigenwillig und karg, hart und rücksichtslos[31]. Das hatten besonders die Beamten zu empfinden, denen er selten seine Zufriedenheit bezeigte. Das gebieterische Er, dessen er sich selbst gegen seine Räthe, überhaupt gegen alle, die nicht vom höheren Adel waren, bediente, der aufregende Ton seiner Sprachweise hielt die meisten der vor ihn berufenen Untergebenen in scheuer Entfernung. Auch sein Äußeres — obgleich er von mittlerem schmächtigem Wuchs und kränklich blasser Gesichtsfarbe war — flößte durch den scharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke selten ganz geöffnet war, und den strengen Zug um den Mund ehrfurchtsvollen Respekt ein[32]. Beide Mozarts ihm nicht beliebt zu machen mochten außer dem Umstande, daß sie Deutsche und Salzburger waren, noch verschiedene Ursachen zusammenwirken. Graf Ferdinand von Zeil, später Bischof

[29] [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 44: „Als die Kunde Hieronymus! vom Balkon des Kapitelhauses herab dem harrenden Volke erscholl, wollte es seinen Sinnen nicht trauen; die Höhern des Landes verstummten. Als sich der feierliche Zug des Kapitels, den blassen, schwächlichen Neugewählten in seiner Mitte, in den Dom zum Tedeum bewegte, herrschte eine düstere Stille. Es war Jahrmarkt; ein Gassenjunge jauchzte durch das schauende in sich gekehrte Volk, als ihm ein fremder nebenstehender Kaufmann eine Ohrfeige mit den Worten gab: Bube, du jauchzest, da das Volk weint. — So unendlich viel liegt in der Meinung des Volkes einen Fürsten sein nennen zu können, und niemals hatte sich diese inniger ausgesprochen. Hieronymus empfand diesen Ausdruck tief; in der Zeit seines ganzen Lebens trat ihm dieses Bild zwischen sich und den Salzburgern; er erfuhr ähnliche im Innern der Familien stattgehabte Vorgänge und Äußerungen, und manche Einladung nach Hof unterblieb für lange“.

[30] K. R[isbeck], Briefe eines reisenden Franzosen I S. 158: „In Rücksicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürsten nicht Gutes genug sagen, aber — sein Herz kenne ich nicht. Er weiß daß er den Salzburgern nicht sehr angenehm ist, und verachtet sie daher und verschließt sich“.

[31] Die folgende Charakteristik ist [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 312 f. entlehnt; an einzelnen Zügen zum Beleg wird es nicht fehlen.

[32] „Ich getraute mir nicht recht zu widersprechen“, schreibt Wolfgang seinem Vater (19. Febr. 1778), „weil ich schnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt“.

von Chiemsee, dessen edelmüthigem Zurücktreten Hieronymus die Wahl zum Erzbischof verdankte[33], war einer der treuesten und wärmsten Gönner Mozarts, die an ihm mit gleicher Liebe und Verehrung wie ganz Salzburg hingen: das war nicht der Weg zu Hieronymus' Gunst. Die selbständige Haltung L. Mozarts, der allgemein geachtet seine Pflicht that und ohne unterthänigste Schmeichelei seines Weges ging, die jugendlich unbefangene Rücksichtslosigkeit Wolfgangs, der in übermüthiger Ausgelassenheit gelegentlich vergessen mochte, daß er als Mitglied der Kapelle im Hofkalender stand, waren dem Erzbischof Herausforderungen sie seine fürstliche Oberherrlichkeit um so herber fühlen zu lassen. Dazu kam noch die Eigenheit, daß er sich durch große wohlgebildete Gestalten imponiren ließ, während er kleine, unansehnliche Leute nicht achtete[34]; und Mozart mit seiner schmächtigen Figur, seinen noch nicht männlich ausgeprägten Gesichtszügen konnte von dieser Seite her gar keinen Anspruch auf die Achtung seines Fürsten machen. So glaubte sich dieser denn auch berufen und berechtigt Wolfgangs musikalischen Leistungen seine Anerkennung zu versagen. Was er komponirte wurde heruntergemacht, und nicht in schonenden Ausdrücken[35]; er sagte ihm, wie der Vater dem Padre Martini schrieb (22. Dez. 1777), daß er nichts von seiner Kunst verstehe und erst nach Neapel ins Conservatorium gehen müsse, um dort etwas zu lernen. Das war für einen Akademiker von Bologna und Verona, für einen Mann, der in Italien als Virtuos und Komponist Triumphe gefeiert hatte, eine starke Zumuthung. Zwar hielt Mozart den Erzbischof nicht gerade für einen sachkundigen Beurtheiler; allein im Munde seines Fürsten erhielten solche Äußerungen eine für ihn sehr unerfreuliche Bedeutung. Denn in der That erkannte Hieronymus das Genie und die Leistungen Wolfgangs sehr gut, er verfehlte auch nicht ihn mit Aufträgen zu beehren, so oft neue Kompositionen nöthig waren, für welche er ihm nie einen Kreuzer bezahlte; auch seine Umgebung

[33] [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 43.

[34] [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 313.

[35] Ironisch schreibt Wolfgang seinem Vater aus Mannheim (4. Nov. 1777): „Ich habe ihm [Ramm] das Concert heute auf dem Pianoforte bei Cannabich vorgespielt, und obwohl man wußte, daß es von mir ist, so gefiel es doch sehr. Kein Mensch sagte, daß es nicht gut gesetzt sei; weil es die Leute hier nicht verstehen — sie sollen nur den Erzbischof fragen, der wird sie gleich auf den rechten Weg bringen".

konnte ihn darüber, wenn es Noth that, eines Besseren belehren; er behandelte ihn aus Berechnung so schnöde. Je stärker er seinen jungen Konzertmeister seine Geringschätzung empfinden ließ, um so weniger, meinte er, konnte dieser es wagen für seine Leistungen einen höheren Gehalt als 150 Gulden in Anspruch zu nehmen[36].

Solche fortdauernde Zurücksetzung und Mißhandlung empfanden Vater und Sohn, einer für den anderen. „Ich hoffe", schreibt Wolfgang (8. Nov. 1777), „daß Sie jetzt weniger Verdruß haben als da ich noch in Salzburg war; denn ich muß bekennen, daß ich die einzige Ursache war. Man ging mit mir schlecht um; ich verdiente es nicht; Sie nahmen natürlicherweis Antheil — — aber zu sehr. Sehen Sie, das war auch die größte und wichtigste Ursach, warum ich so von Salzburg wegeilte". Darauf antwortet ihm der Vater (17. Nov. 1777): „Du hast wohl Recht, daß ich den größten Verdruß wegen der niederträchtigen Begegnung, die Du erdulden müssen, empfunden habe; das war es, was mir das Herz abnagte, was mich nicht schlafen ließ, was mir immer in Gedanken lag und mich am Ende verzehren mußte. — Mein lieber Sohn, wenn Du glücklich bist, so bin ich, so ist Deine

[36] [Eine Rechtfertigung des Erzbischofs hinsichtlich seiner Behandlung Mozarts versucht Pirkmayr in dem mehrerwähnten Aufsatze. Daß Hieronymus das Talent Mozarts erkannte und Werth darauf legte, ihn in seinem Dienste zu behalten, ist von Jahn nicht in Abrede gestellt. Wenn darauf hingewiesen wird, daß Hieronymus es war, welcher dem 16jährigen Künstler ein Gehalt von 150 Gulden gewährte, und ferner, daß die spätere Besoldung von 450 Gulden den übrigen Musikern gegenüber (die Italiäner immer ausgenommen) eher eine Bevorzugung wie eine Zurücksetzung enthielt — was durch Mittheilung eines Verzeichnisses der Gehälter erläutert wird, — so wird man dies anerkennen müssen. Hätte der Erzbischof ihm nur diese Werthschätzung in wohlwollender und aufmunternder Weise zu erkennen gegeben, statt ihm zu sagen, er müsse zuerst auf dem Konservatorium in Neapel lernen! Die mitgetheilten Thatsachen werden durch die Vermuthung, der junge Mozart habe in seinem Eifer zu grell gemalt, nicht aus der Welt geschafft. „Das Selbstbewußtsein des eigenen Werthes und den edlen Stolz des Künstlers" als berechtigt anzuerkennen, hinderte gegenüber dem Komponisten des Idomeneo (wir greifen hier vor) den Erzbischof kein Standesvorurtheil; das dürften andere Beispiele auch aus jener Periode genugsam bezeugen. Pirkmayr gibt zu, daß der Fürst sich dem Drängen und der „kühnen" keineswegs sehr ehrerbietigen Sprache des jungen Künstlers gegenüber zuweilen „von augenblicklichem Unwillen und Zorn fortreißen ließ" und dann „vielleicht mehr als Mensch denn als Fürst sich zeigte". Freilich, so lange wir den eigenen Berichten Mozarts über die Einzelheiten des Bruches noch Glauben schenken, sank hierbei „der Mensch" weit unter seinen Stand. Um so lieber wollen wir annehmen, was Pirkmayr hervorhebt, daß Erzbischof Hieronymus späterhin gegen den auf der Höhe des Ruhmes stehenden Meister keinen unedlen Groll bewahrte.]

Mutter, so ist Deine Schwester, so sind wir alle glücklich; und das hoffe ich von der Gnade Gottes und durch das Vertrauen, so ich in Deine vernünftige Aufführung setze". Der Vater, der von Anfang an sah, daß Wolfgang in Salzburg keine würdige Stellung finden würde, war vergebens bemüht gewesen seinem Sohn eine Anstellung an einem anderen Hofe zu verschaffen; er mußte die äußerste Vorsicht anwenden, um nicht seinen Feinden in Salzburg die willkommene Gelegenheit zu bieten, ihm zu schaden oder ihn völlig aus dem Sattel zu heben. Daß er als Familienvater seine, wenngleich kümmerliche, doch gesicherte Stellung nicht aufgeben dürfe, war ihm völlig klar, und so suchte er die wachsende Ungeduld des Sohnes zu beschwichtigen. Dieser wünschte, die ganze Familie sollte auf einer großen Kunstreise wie früher durch Konzerte so lange ihre Existenz gewinnen, bis sich eine sichere und bessere Anstellung irgendwo finden würde. Der erfahrene Vater aber wußte richtiger zu erwägen, wie er ihm später gründlich auseinandersetzte (18. Dez. 1777), wie sehr sich ihre Verhältnisse seit den Kinderjahren geändert hätten, wie schwer es halten würde auf diese Weise den Unterhalt für eine Familie zu gewinnen, wie unsicher die Aussicht auf eine feste Versorgung sei; er würdigte auch die Bedenklichkeiten und Gefahren eines herumziehenden Lebens nach Gebühr. Ebensowenig konnte er sich entschließen den Sohn allein ziehen zu lassen. Er kannte dessen Unbeholfenheit in allem was das praktische Leben erforderte, besonders auf der Reise, da er „mit den Geldsorten wenig bekannt war, vom Einpacken und derlei Nothwendigkeiten keinen Begriff hatte". Er sah die Hindernisse voraus, welche einem jungen Mann, „wenn er auch vom Himmel gefallen über alle Meister hinwegsähe", Neid und Mißgunst in den Weg legen, sobald er sich auch durch hervorragendes Talent und bedeutende Leistungen eine Stellung in der Welt erwerben will. Vor allem fürchtete er die Natur seines Sohnes; er wußte, daß dieser durch seine arglose Offenheit und gutmüthige Hingebung ebensowohl als durch seine leicht erregte Reizbarkeit und Schlagfertigkeit mit Wort und Witz die wehrlose Beute für jeden werden würde, der ihn gebrauchen oder ihm schaden wollte. Er ermahnte ihn später (16. Febr. 1778):

Mein Sohn! in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und jähe. Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen

ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warst selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talent und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren. Jetzt aber bist Du, wie mir scheint, zu voreilig jedem in spaßhaftem Ton auf die erste Herausforderung zu antworten — und das ist schon der erste Schritt zur Familiarität 2c., die man bey dieser Welt nicht viel suchen muß, wenn man seinen Respekt erhalten will. — Dein gutes Herz ist es, welches macht daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobet, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest; wo Du als ein Knab die übertriebene Bescheidenheit hattest gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte.

Er wußte auch, daß Wolfgang über seiner Kunst alles andere, zuerst seinen Vortheil und die besterwogenen Pläne für die Zukunft vergessen würde. Er zitterte vor den Gefahren, welche den lebhaften, erregbaren Jüngling um so mehr bedrohten, je unerfahrener er aus den engen Schranken der bürgerlichen Familie den Verlockungen der großen Welt entgegen trat. Er war daher fortdauernd bemüht ihn in der Geduld zu erhalten, er stellte ihm vor, wie er die Prüfungszeit in Salzburg zu seiner Ausbildung und als Vorbereitung auf eine Reise nützen müsse, die um so mehr Aussicht auf Erfolg haben werde, wenn er dem Alter wie der Bildung nach eine höhere Reife erlangt habe.

Indessen auch diese Geduld mußte ihre Grenzen finden. Seitdem Wolfgang Anfang 1775 die finta giardiniera in München aufgeführt hatte, war er nicht wieder von Salzburg fortgekommen; er mußte sich auf einer Reise als Komponist und Virtuos wiederum zeigen, wenn er nicht in Vergessenheit gerathen wollte. Zu einer solchen Kunstreise hatte er sich durch beharrliche Studien und durch Solokompositionen vorbereitet. Auch die zahlreichen Reinschriften in den schon genannten kleinen Büchern waren zu diesem Zweck veranstaltet; sie waren bequem zu verpacken und allenthalben zur Hand um sie bei Aufführungen zu gebrauchen oder zum Verschenken kopiren zu lassen. Nachdem so alles gerüstet war, reichten Vater und Sohn ein Gesuch beim Erzbischof um Urlaub zu einer Kunstreise ein; es wurde, wie ein Antrag auf

Gehaltserhöhung, rundweg abgeschlagen — wie der Erzbischof später erklärte, weil er es nicht leiden könne, „wenn man so ins Betteln herum reise". Nun war das Maß gefüllt; in einem in der Form unterthänigen und ehrerbietigen Schreiben, in welchem aber das Selbstgefühl und Pflichtbewußtsein des jungen Mannes in fester Weise zum Ausdruck kommt, hat Wolfgang um seine Entlassung aus salzburgischen Diensten, nicht ohne die Hoffnung hinzuzufügen, daß er in mannbaren Jahren seinem Fürsten „mit mehrerm Beyfahl" werde dienen können[37].

Die Eltern (schreibt er darin) bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brod für sich selbst gewinnen zu können: und das sind sie ihren eigenen und dem Nutzen des Staats schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben; ie mehr sind sie verbunden Gebrauch davon zu machen, um ihre eigenen und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beyzustehen, und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentenwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott in meinem Gewissen schuldig meinem Vatter, der alle seine Stunden ohnermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu seyn, ihm die Bürde zu erleichtern, und nun für mich, und dann auch für meine Schwester zu sorgen, für die es mir leid wäre, daß sie so viele Stunden beym Flügl sollte zugebracht haben, ohne nützlichen Gebrauch davon zu machen.

Der Erzbischof schrieb mit eigener Hand auf das Gesuch am 28. August: „Auf die Hofkammer mit deme, daß Vater und Sohn nach dem Evangelio die Erlaubniß haben ihr Glück weiter zu suchen". Die Entlassung des Vaters wurde durch ein späteres Dekret zurückgenommen; der Erzbischof, hieß es darin, wolle Frieden in seiner Kapelle haben, und ihn in dieser Zuversicht in seinem Amte belassen.

Die Verabschiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufsehen, selbst Brunetti meinte, wie L. Mozart schreibt (9. Okt. 1777): Questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno. Auch in der nächsten Umgebung des Erzbischofs theilte man das allgemeine Bedauern. Der Obersthof-

[37] [Das Original dieses Schreibens ist von Pirkmayr wieder aufgefunden und im XVI. Bande der „Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde" mitgetheilt. Hiernach hat es Nohl in der Vorrede zur 2. Auflage der Briefe Mozarts wieder abgedruckt. Die Vermuthung Pirkmayrs, daß „die gewandtere etwas spitze Feder" des Vaters dem Schreiben nicht fremd gewesen, ist wohl annehmbar.]

meister Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, freute sich, wie L. Mozart erzählt (4. Okt. 1777), auf das Vergnügen, das sein junger Freund an neugekauften Reitpferden haben würde, als er bei seiner Heimkehr zu seinem unaussprechlichen Verdruß die Historie erfuhr. Da er dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte dieser zu ihm: „Nun haben wir eine Person weniger bei der Musik“. Er antwortete aber: „Ew. Hochfürstl. Gnaden haben einen großen Virtuosen verloren“. — „Wie so?“ — „Er ist der größte Klavierspieler, den ich in meinem Leben gehört habe; bei der Violine hat er Ew. Hochfürstl. Gnaden gute Dienste gethan und war ein recht guter Componist“. Worauf der Erzbischof still schwieg. Auch der Domherr Graf Joseph Starhemberg gestand später (29. Juni 1778), daß Mozarts Beschwerden vollständig begründet seien, und daß alle Fremde am salzburgischen Hof nur den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen sei. Der Erzbischof selbst, der recht gut wußte, was ihm Mozart werth sei, war gewiß mit dieser Wendung der Dinge unzufrieden.

Aber auch L. Mozart war dadurch in schwere Sorgen versetzt; alle Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten einer solchen Reise drängten sich ihm jetzt, wo sie unter keineswegs günstigen Umständen unternommen werden mußte, mit verdoppelter Kraft auf. Allein sie war nun nicht mehr zu vermeiden; durch eine freiwillige, unerhörte Demüthigung vor dem Erzbischof das Bleiben Wolfgangs in seiner alten Stellung zu erkaufen erlaubte weder sein Stolz noch seine Klugheit. Es galt nun mit Einsicht und Energie die Umstände so zu benutzen, daß dem Erzbischof gegenüber die Ehre gewahrt und für Wolfgang eine gesicherte Stellung gewonnen werde. Die Reise mußte auf die größeren, namentlich die Residenzstädte gerichtet werden, wo Konzerte die Kosten der Reise decken und Aufträge zu Kompositionen einen vorläufigen Aufenthalt ermöglichen konnten, während dessen er sich durch seine Leistungen für eine definitive Anstellung zu empfehlen hatte. Nach diesem Gesichtspunkt entwarf der Vater den Reiseplan und ward nicht müde dem Sohn einzuprägen, daß sich einen Namen zu machen, Geld zu verdienen und eine sichere Anstellung zu gewinnen die einzigen Rücksichten seien, von denen er sich bei seiner Reise leiten lassen dürfte, denen namentlich persönliche Annehmlichkeit, gute Unterhaltung jederzeit nachstehen müßte. „Aufs

Geldeinnehmen", schreibt er (15. Okt. 1777), „muß alle Bemühung gehen und aller Bedacht aufs Wenigausgeben, soviel es möglich ist; sonst kann man nicht mit Ehren reisen, ja sonst bleibt man gar sitzen und setzt sich in Schulden"; und etwas später (27. Nov. 1777): „Die Absicht der Reise, und zwar die nothwendige Absicht war, ist und muß seyn einen Dienst zu bekommen oder Geld zu erwerben". Durch seine ausgebreiteten Verbindungen und große Lokalkenntnis konnte er seinem Sohne fast allenthalben Zugang verschaffen oder den Weg bahnen, und sein Eifer wie seine Thätigkeit waren unermüdlich. Des Sohnes Aufgabe war es, Personen und Verhältnisse genau kennen zu lernen, von den Aussichten und Hülfsmitteln rasch sich Einsicht zu verschaffen und demgemäß alles aufzubieten, um ans Ziel zu gelangen, oder ohne unnützen Zeitverlust den ungünstigen Ort zu verlassen. Allein Wolfgang fehlte nicht nur die Lebenserfahrung des Vaters, er besaß überhaupt den angeborenen Blick für praktische Verhältnisse nicht; er fühlte sich sicher in seiner Kunst, in der er lebte, und dachte, das Übrige werde sich ja finden. Die Aussicht endlich aus dem verhaßten Salzburg ins Freie zu kommen ließ ihn wahrscheinlich auf die Ermahnungen seines Vaters noch weniger acht geben. Das wußte auch der Vater recht gut und mochte ihn nicht allein reisen lassen; ihn selbst begleiten konnte er jetzt nicht, so faßte er den schweren Entschluß sich von seiner Frau zr trennen und sie dem Sohne mitzugeben.

Daß sie, schon als eine Frau, ihm nicht mit Rath und That zur Seite stehen könne, wie er selbst, sah er wohl ein, auch entging ihm schwerlich, daß sie bei großer Liebe für Wolfgang nicht die Energie und geistige Überlegenheit besaß um ihn zu leiten. Allein sie hatte Lebenserfahrung, sie hatte namentlich Erfahrung im Reisen, und so erwartete er, daß sie der Unerfahrenheit und Sorglosigkeit des Sohnes zu Hülfe kommen, das Rechnungswesen beaufsichtigen und in den kleinen Angelegenheiten des täglichen Lebens strenge Ordnung wie zu Hause halten werde; er machte ihr namentlich zur Pflicht genau aufzuschreiben und Rechenschaft abzulegen und den Mann von allen Vorkommnissen rechtzeitig in Kenntnis zu setzen, damit er rathend und fördernd eingreifen könne. Allerdings befriedigte sie hierin nicht völlig seine Erwartungen, theils weil sie der Lebhaftigkeit des Sohnes nicht immer Widerstand zu leisten wußte, theils weil sie eigener Bequemlich-

keit nachgab, wiewohl sie gelegentlich klagte vom Einpacken so erschöpft zu sein, daß sie meinte, „sie müsse die Füße ins Maul schieben vor Müdigkeit". Aber er war ihres Einflusses nach anderen Seiten hin gewiß, die ihm sicherlich am meisten am Herzen lagen. Die Gegenwart der Mutter war ihm eine Bürgschaft, daß der sorgsam erzogene, ihr kindlich ergebene Sohn Sorge für seine Gesundheit tragen würde. „Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang", schreibt er ihm (28. Sept. 1777), „keinen Exceß zu machen, Du bist an die gute Ordnung von Jugend auf gewöhnt, und dich vor hitzigem Getränk zu hüten, denn Du weißt, daß Du gleich erhitzet bist und die Kälte Dir lieber als die Wärme ist, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt; die starken Weine und vieles Weintrinken ist Dir also schädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübniß Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande setzen könntest; von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen". Der Sohn beruhigt ihn deshalb (2. Okt. 1777): „Ich iß wenig, trinke Wasser und zuletzt zur Frucht ein Gläschen Wein". Dann hoffte er ihn vor der Gefahr leichtsinniger Gesellschaft oder gar sittenlosen Umgangs durch die Gegenwart der Mutter sicher zu stellen und hielt ihm in Beziehung auf die so nöthige Vorsicht im Verkehr sein eigenes Beispiel vor (16. Febr. 1778):

Ich machte nur Bekanntschaft und suchte nur die Freundschaft mit Personen von höherem Stande — und auch unter diesen nur mit gestandenen Leuten und nicht mit jungen Burschen, und wären sie auch vom ersten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu besuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger Andere, wenn's mir gelegen, zu besuchen. Dann, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, so kann ich wegbleiben; im Gegentheile, kommen die Leute zu mir und sind von schlechter Aufführung, so weiß ich nicht, wie ich sie los werde; und oft eine mir sonst nicht unangenehme Person hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du bist ein junger Mensch von 22 Jahren; hier ist also keine Ernsthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burschen, wessen Standes er auch immer seyn mag — einen Aventurier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung seyn, abhalten könnte Deine Freundschaft und Bekanntschaft zu suchen, um Dich in seine Gesellschaft und dann nach und nach in seine Absichten zu ziehen. Man kommt so ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr

zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal sprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur selbst unser Feind ist, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller seiner Vernunft aufbietet, wird sie alsdann umsonst anstrengen, sich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das sich meistens erst mit dem Todt endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeutende Scherze, Schmeicheleyen, Späße rc. anlauffen kann, darüber sich die nach der Hand erwachende Vernunft schämt, magst Du vielleicht selbst schon ein wenig erfahren haben. Ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst.

Die Trennung von der Frau war nicht das einzige Opfer, welches der Vater dem Wohlergehen des Sohnes brachte. Er sah voraus, daß mit dem Gelderwerb schwerlich die Reisekosten immer gedeckt würden; er mußte sich einrichten, nicht allein die Reisenden auszurüsten, sondern Summen bereit zu halten, um sie nicht in Verlegenheit kommen zu lassen. Eigenes Vermögen besaß er nicht; was die früheren Reisen etwa eingebracht hatten, war bei ihrer kärglichen Stellung darauf gegangen: er mußte Schulden machen, was dem gewissenhaften Mann sehr schwer fiel, und die treuen Freunde Hagenauer und Bullinger halfen ihm bereitwillig aus. Nun schränkte er sich nicht allein mit Nannerl, die ihm seine Haushaltung führte, aufs äußerste ein, sondern er unterzog sich auch wieder „der gewiß sauern Arbeit Lektionen zu geben“, obwohl dieselben elend bezahlt wurden und „man sich eine Brustkrankheit an Hals reden mußte“, um nur etwas einzunehmen. Ein Vater, der sich um des Sohnes willen jedes Opfer auferlegte, konnte mit Recht von diesem verlangen, daß er — nicht ihm volle Liebe beweisen und als Künstler sich auszeichnen solle, denn dazu bedurfte es keines Antriebs, sondern sich zusammennehmen, um den Anforderungen des praktischen Lebens zu genügen. „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang“, sagt er (16. Febr. 1778), „nicht nur allein kein, auch nur das geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an. Das letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich und das bitte ich Dich“. Wir dürfen uns

nicht wundern, daß er den Sohn ernsthaft und selbst streng an seine Pflicht erinnerte, wenn dieser sich gehen ließ, anstatt seine Natur zu bezwingen.

So war denn alles erwogen und berathen, die nöthigen Mittel herbeigeschafft, die Ausrüstung besorgt, und eine Chaise angeschafft, welche für die beiden Reisenden und ihr Gepäck, Kleidung und Musikalien, passend war. Das war damals die einzige Art um anständig zu reisen, und als einen Künstler, der auf Achtung und ehrenvolle Behandlung auch durch sein äußeres Auftreten Anspruch machte, nicht als einen herumziehenden Musikanten wollte Leopold Mozart seinen Sohn in die Welt treten lassen.

16.

Künstlerreise.

Am 23. September 1777 früh morgens fuhr Wolfgang mit seiner Mutter von Salzburg ab und ließ den Vater, der sich sehr unwohl befand, trostlos zurück. „Nachdem Ihr abgereist", schreibt er (25. Sept. 1777), „ging ich sehr matt über die Stiege und warf mich auf einen Sessel nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben, mich bey unserer Beurlaubung zurückzuhalten, um unsern Abschied nicht schmerzlicher zu machen, und in diesem Taumel vergaß ich, meinem Sohne den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenster und gab solchen Euch Beiden nach, sahe Euch aber nicht beym Thore hinausfahren und wir mußten glauben, Ihr wäret schon vorbey, weil ich vorher lange da saß, ohne auf etwas zu denken". Nannerl, die ganz erstaunlich weinte und kaum zu trösten war, wurde krank und erholte sich erst gegen Abend wieder, wo sich beide durch eine Partie Piquet zu zerstreuen suchten.

Wolfgang dagegen athmete frei auf, als er Salzburg im Rücken hatte; das Gefühl von dem jahrelangen Druck unwürdiger Verhältnisse erlöst zu sein, half ihm auch über den schmerzlichen Abschied von Vater und Schwester hinweg. Wie er auf seinen früheren Reisen nur die ermuthigenden und erhebenden Erfolge seiner künstlerischen Leistungen empfunden hatte, ohne von widerwärtigen Berührungen des gemeinen Lebens unmittelbar

betroffen zu sein, so ging er auch jetzt mit arglosem Vertrauen in die Welt. Er ahnte nicht, daß er die ersten Schritte auf einer dornenvollen Laufbahn that, auf welcher er fortan Schwierigkeiten und Hindernisse, Leiden und Schmerzen aller Art zu überwinden haben sollte bis ans Ende.

Mit jugendlichem Sinn ließ er sich durch die kleinen Begegnisse ihrer Reise zerstreuen. Als er sich am Abend »undecima hora noctis« in Wasserburg hinsetzte, um dem Vater ihre glückliche Ankunft zu melden, konnte er ihm als die größte Merkwürdigkeit der Reise erzählen, daß sie eine Kuh gesehen hatten, welche „einseitig" war. Unterwegs begegnete ihnen ein dicker Herr, dessen „Sinfonie" Wolfgang gleich bekannt war und der diesen, den er vor einem Jahre bei der Musik in Mirabell gesehen hatte, auch wieder erkannte; bei ihm war ein Herr v. Unhold aus Memmingen und beide versprachen Komplimente an den Papa und „die Schwester Canaglie" auszurichten. Er war glücklich in seiner Freiheit und fühlte sich in seiner Selbständigkeit.

> Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott will es so haben, es wird noch Alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa wird wohl auf seyn und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Postilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen als die Mama. — Der Papa soll Achtung geben auf seine Gesundheit — und gedenken, daß der Mufti HC ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich seye.

Das nächste Ziel der Reise war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Versuchen dort keinen günstigen Erfolg; indessen mußte der Anlauf auch hier gemacht werden. Ausgerüstet mit den Diplomen der Akademien zu Bologna und Verona und den Zeugnissen des Padre Martini konnte sich Wolfgang vor dem Kurfürsten Maximilian als einen gründlich gebildeten Komponisten ausweisen; es kam nur darauf an, daß einflußreiche Gönner ihm Gelegenheit verschafften, sich durch neue Leistungen zu bewähren.

Sie nahmen ihr Quartier bei dem von den früheren Reisen ihnen befreundeten unter dem Namen des gelehrten Wirthes be-

kannten Albert[1]. Wolfgangs erster Gang war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauspiele[2]. Dieser, von seiner Entlassung schon unterrichtet, nahm ihn freundlich auf und rieth ihm schnurgerade beim Kurfürsten Audienz zu suchen und, wenn ihm dies nicht gelänge, schriftlich sich an denselben zu wenden; er wußte sehr wohl, daß es in München an einem tüchtigen Komponisten fehle.

Sein zweiter Besuch galt dem Fürstbischof von Chiemsee, Grafen Zeil, der in seiner diplomatischen Sendung noch immer in München anwesend war. Er sprach sich offen gegen denselben über seine Lage aus und dieser versprach ihm, sein Möglichstes beim Kurfürsten und dessen Gemahlin zu thun. Allein nach einigen Tagen sagte ihm der Bischof „mit aller Höflichkeit" (29. Sept. 1777): „Ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten. Ich habe bei der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Kurfürsten gesprochen. Er sagte mir: „jetzt ist es noch zu früh". Auch die Kurfürstin hatte versprochen, alles zu thun, aber sie „schupfte die Achseln" und zweifelte am Gelingen.

Diese ungünstigen Aussichten fanden ihre Bestätigung, als Mozart, von dem einflußreichen Violoncellisten Frz. Xav. Woschitka (geb. 1730) eingeführt, sich dem Kurfürsten bei Hofe vorstellte, da dieser im Begriff war, zur Jagd zu gehen. Er berichtet seinem Vater die Unterredung folgendermaßen (30. Sept. 1777):

Als der Churfürst an mich herankam, so sagte ich: Ew. Churfürstl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigst zu Füßen legen und meine Dienste antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg, ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habts eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin bin ich gezwungen, diesen Schritt zu machen, obwohlen ich schon lange im Sinne hatte wegzugehen, denn Salzburg ist kein Ort für mich, ja ganz sicher. — Mein Gott, ein junger Mensch! aber der Vatter ist ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl., er legt sich unterthänigst 2c. Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Akademie von Bologna, habe müssen eine Prob ausstehen, so viele maestri 4 bis 5 Stund gearbeitet und geschwitzt haben, ich habe es in einer Stunde

[1] Müller, Abschied von der Bühne S. 215.
[2] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 134 f.

verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunsch ist aber Ew. Churfürstl. Durchlaucht zu dienen, der selbst ein großer . . . — Ja, mein liebes Kind, es ist keine Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur eine Vacatur da wäre. — Ich versichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nichts; es ist keine Vacatur da. — Dies sagte er gehend; nun empfahl ich mich zu hohen Gnaden.

Da der Kurfürst, wie L. Mozart wohl wußte, gebunden war, ohne Vacatur niemand aufzunehmen, war auf eine Anstellung bei Hofe nicht zu rechnen, aber es schienen sich andere Aussichten auf eine einigermaßen gesicherte Lage in München zu eröffnen. Graf Seeau hatte allerdings Interesse dabei, einen so ausgezeichneten jungen Komponisten, von dessen Fruchtbarkeit und Willfährigkeit er sich gleich gute Dienste versprechen durfte, dort festzuhalten. Er war nicht allein Intendant, sondern zum Theil auch Unternehmer des Theaters; der Kurfürst besoldete die Kapelle und das Ballet und gab einen jährlichen Zuschuß von 9000 Gulden zu der Einnahme, welche Seeau zufiel. Dafür mußte er Oper und Schauspiel unterhalten, er engagirte die Mitglieder beider Gesellschaften, meistens geborne Münchener, die er für 8 bis 12 Gulden monatlich haben konnte[3]. Italiänische Oper wurde nur im Karneval und bei großen Hoffesten — dann meist unentgeltlich — gegeben; neben dem Schauspiel machte man auch mit deutschen Opern einen Anfang, d. h. mit Bearbeitungen italiänischer und französischer, denn deutsche Originalopern hatte man dort nicht. Was für ein Erfolg war bei dem lebhaften Interesse des Publikums in München für das Theater zu erwarten, wenn ein Mann von Mozarts Talent sich der deutschen Oper widmete. Seeau fragte daher den Bischof von Chiemsee, der mit ihm über Mozarts Lage sich unterhielt, ob nicht Mozart so viel vom Hause habe, daß er mit ein wenig Beihülfe da bleiben könnte, er hätte Lust ihn zu behalten; was dieser bezweifelte. Graf Seeau wollte sich am liebsten einen Antrag machen lassen und schwieg vorläufig; Mozart konnte ihm aber wohl anmerken, daß ihm die Sache im Kopf herumging. Er selbst war freilich gleich Feuer und Flamme bei dem Gedanken, daß es für ihn Opern zu komponiren gebe. Er schildert den Eindruck, den

[3] Müller, Abschied von der Bühne S. 219.

ihm die Aufführung der deutschen Oper und der Sängerin gemacht habe, seinem Vater auf das Lebhafteste (2. Okt. 1777):

Die erste Sängerin heißt Keiserin, ist eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein sehr angenehmes Mädl, hübsch auf dem Theater: in der Nähe sah ich sie noch nicht. Sie ist hier geboren. Wie ich sie hörte, war es erst das dritte Mal daß sie agirte. Sie hat eine schöne Stimme, nicht stark, doch auch nicht schwach, sehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeister ist Valesi, und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meister sowohl das Singen als das Singenlehren versteht. Wenn sie ein paar Takte aushält, so habe ich mich sehr verwundert, wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller schlägt sie noch langsam, und das freut mich recht, dann er wird nur desto reiner und klarer, wenn sie ihn einmal geschwinder machen will; geschwind ist er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freud mit ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; sie ging schon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erst um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiserin mit meinem Fernglas, und sie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich sagte oft Brava, bravissima; denn ich dachte immer, daß sie erst das dritte Mal auf dem Theater ist. Das Stück hieß das Fischermädchen [la pescatrice], eine nach der Musik des Piccini sehr gute Übersetzung. Originalstücke haben sie noch nicht. Eine deutsche opera seria möchten sie auch bald geben — — und man wünschte, daß ich sie componirte.

Unter den „wünschenden Personen“ befand sich auch ein Professor Huber, der Mozart schon während des letzten Aufenthalts in Wien (1773) bei Meßmers gesehen und gehört hatte und hier bei Albert, dessen Gasthaus er Abends zu besuchen pflegte, die Bekanntschaft mit ihm erneuerte. Er war ein Vice-Intendant des Theaters; er hatte die Arbeit, wie Mozart sich ausdrückt, „die Komödien, die man aufführen wollte, durchzulesen, zu verbessern, zu verderben, hinzuzuthun, hinwegzusetzen“. Diese Korrektur mochte nöthig sein, da die Direktion alles aufführte, was eingeschickt wurde, und sogar verbunden war, alle Münchner Produkte einzustudiren. Und da damals in München „fast jeder Student und Offiziant an der Autorsucht krank lag, wurden sie mit Wust überhäuft“[4]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig sein, ob ein Talent von solcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

[4] Müller, Abschied von der Bühne S. 219.

Andere theilten den Wunsch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Kompliment: „Spektakel sind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen so braven Komponisten dazu, wie Sie!" Dazu meint Wolfgang (2. Okt. 1777): „Das ist freylich nur geredet — und reden läßt sich viel — doch hat er niemals mit mir so geredet". Bei Graf Jos. v. Salern, dem obersten Direktor der Musik und Oper (geb. 1718)[5], spielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf", „dann die 2 Cassationen (S. IX. 24. 29) für die Gräfin" (Lodron) „und die Finalmusik (S. IX. 9) mit dem Rondo für Violine auf die letzt auswendig."

Sie können sich nicht einbilden, was der Graf für eine Freude hatte: er versteht doch die Musik, denn er sagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Prise Tabak nehmen, sich schneuzen, räuspern, oder einen Discours anfangen. Ich sagte ihm: ich wünschte nur, daß der Churfürst da wäre, so könnte er doch was hören — er weiß nichts von mir, er weiß nicht, was ich kann. Daß doch die Herren einem Jeden glauben und nichts untersuchen wollen! ja, das ist allezeit so. Ich lasse es auf eine Probe ankommen; er soll alle Componisten von München herkommen lassen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutschland, England und Spanien verschreiben; ich traue mir mit einem Jeden zu schreiben. Ich erzählte ihm, was mit mir in Italien vorgegangen ist; ich bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, diese Sache anzubringen. Er sagte: ich bin der Wenigste, aber was bey mir besteht, von ganzem Herzen.

Auch mit den Musikern hatte er Verkehr; Consoli, der Sopranist, war ihnen schon beim Hineinfahren in die Stadt begegnet und suchte ihn hocherfreut auf, ebenso stellte sich Freund Becke, der Flötist, ein. Zu einer kleinen Akademie, welche Albert bei sich veranstaltete — „auf dem elenden Klavier nota bene! auweh! auweh! auweh!" — lud er auch einen Geistlichen Dubreil, einen Schüler Tartinis, ein, in der Meinung, er sei ein guter Treffer und tüchtiger Spieler; allein er hatte sich in ihm getäuscht.

Wir machten gleich zuerst die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler; er fand keine Applicatur, mit

[5] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I S. 130.

die Sospirs[6] war er nicht gut Freund. Das Beste war daß er sehr höflich gewesen und die Quintetti gelobt hat, sonst — —. Dann spielte ich das Concert [für Clavier] in C, in B, in Es [S. XVI. 6. 8. 9] und dann das Trio [S. XVII. 4] von mir. Das war gar schön accompagnirt; im Adagio habe ich 6 Takt seine Rolle spielen müssen. Zu guter letzt spielte ich die letzte Cassation aus dem B von mir, da schauete Alles groß darein; ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre (6. Okt. 1777).

Herr Albert, der an Wolfgang großes Interesse nahm und nicht bloß auf seine Unterhaltung bedacht war[7], that ihm einen Vorschlag, um für die nächste Zeit seinen Aufenthalt dort möglich zu machen. Er versprach ihm nämlich zehn gute Freunde zusammenzubringen, von denen jeder monatlich 1 Dukaten spendiren sollte, also jährlich 600 fl.; es würde leicht sein vom Grafen Seeau Aufträge zu bekommen, so daß er auf 800 fl. Einkommen sicher rechnen könnte. „Wie gefällt dem Papa dieser Gedanke?" schreibt Wolfgang hocherfreut „ist er nicht freundschaftlich? ist es nicht anzunehmen, wenn es allenfalls Ernst würde?" Es käme nur darauf an fürs erste auszuhalten, versicherte man ihm, im November gingen die Konzerte an, die bis zum Mai fortdauerten, — alle Samstag sollte eins in Hrn. Alberts Saal gegeben werden — auch die Fremden kämen erst noch an, und wenn er sich nur jetzt hielte, würde dann eine Anstellung gewiß nicht ausbleiben. Der Mutter erschien dieser Vorschlag ebenfalls sehr annehmlich, allein der Vater, als ein erfahrener Mann, hatte die größten Bedenken dabei (4. Okt. 1777).

Das Project von Herrn Albert zeigt in der That die größte Freundschaft die man sich vorstellen kann; allein so möglich Dir es scheint 10 Personen zu finden, deren jede monatlich einen Ducaten giebt, so unbegreiflich ist mir diese Möglichkeit. Und wer könnten wohl diese Menschenfreunde und Musikfreunde sein? und was für eine Verbindlichkeit und was für einen Dienst werden sie von Dir dafür fordern? — Kurz, ich sehe nicht, wo diese 10 charmante Freunde herkommen sollen. Dann würde Herr Albert solche jetzt vielleicht nicht gleich sprechen können, vielleicht sind einige davon

[6] Sospiri, die kleinen Pausen, von der Viertelspause an.

[7] Er veranstaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmusik von Blasinstrumenten; ein andermal war dort im Hause „eine geistliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets — dann es war unter so viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf den Takt tanzte".

außer der Stadt. Und wären es Kaufleute oder andere rechtschaffene Personen, so wäre es mir lieber als Cavaliers. Denn es kommt doch immer darauf an, ob sie ihr Wort dann auch halten, und wie lange. — Ist nun diese Sache jetzt thunlich, gut! so ist sie anzunehmen; kann aber itzt die Sache nicht gleich zum Schluß kommen, so kannst Du nicht hersitzen, das Geld verzehren und die Zeit verlieren, da in München bei allen Complimenten und Freundschaftsbezeugungen kein Kreuzer Einnahme zu hoffen ist.

Er hatte ganz recht; diese zehn charmanten Menschen- und Musikfreunde fanden sich nicht, und Wolfgang mußte sich mehr als einmal seine gutmüthige Leichtgläubigkeit an dergleichen „Strohfeuer, die geschwind aufbrennen und mit einem Rauch endigen", vorhalten lassen.

Selbst ohne eine solche Unterstützung glaubte dieser sich fürs erste — und darauf würde es allein ankommen — wohl in München halten zu können (2. Okt. 1777).

Für mich allein wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; dann vom Graf Seeau wollte ich wenigstens 300 fl. bekommen; für das Essen dürfte ich mich nicht sorgen; dann ich wäre immer eingeladen, und wäre ich nicht eingeladen, so machte sich Albert eine Freude, mich bey sich zu Tisch zu haben. — Ich würde mit Graf Seeau den Contract so machen (alles auf Einrathen meiner guten Freunde), alle Jahre 4 teutsche Opern, theils buffe, theils serie zu liefern. Da hätte ich von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, das ist schon so der Brauch, das würde mir allein wenigstens 500 fl. tragen, das wäre mit meinem Gehalte schon 800 fl., aber gewiß mehr; denn der Reiner, Comediant und Singer, nahm in seiner Sera 200 fl. ein, und ich bin hier sehr beliebt; und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe? — Und das würde durch mich gewiß geschehen; denn ich war schon voll Begierde, zu schreiben, als ich das teutsche Singspiel hörte.

Man sieht Mozart traute sich etwas zu; vier deutsche Opern im Jahre zu schreiben schien ihm keine große Sache zu sein, und dafür dünkte ihm dreihundert Gulden keine schlechte Bezahlung. Indessen Graf Seeau scheint zu vorsichtig gewesen zu sein, um auch nur soviel daran zu wenden. Ebensowenig billigte der Vater diesen Plan, der die ganze Rechnung auf ungewisse Einnahmen von zukünftigen Leistungen stellte und die Ehre Wolfgangs nicht wahren würde. „Daß Du allein in München leben könntest", schrieb er (6. Okt. 1777), „hat seine Richtigkeit; allein

was würde Dir dieses für eine Ehre machen? wie würde der Erzbischof darüber spotten? Das kannst Du aller Orten, nicht nur in München. Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist gewiß noch keine Noth". So dachte auch die Schwester (5. Okt. 1777): „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebest ohne Dienst. Es ist Dir mehr Ehre, wenn Du einen Dienst, da Du da keinen bekommen hast, bey einem anderen großen Herrn suchest; Du wirst schon einen finden". Der Vater bestand daher darauf, daß sie München so bald als möglich verlassen sollten; „die schönen Worte, Lobsprüche und Bravissimo", ermahnt er (15. Okt. 1777), „zahlen weder Postmeister noch Wirthe; sobald man nichts gewinnen kann, muß man alsogleich weiter trachten". Die guten Freunde konnten auch in ihrer Abwesenheit ihren Einfluß verwenden, um eine künftige Anstellung Wolfgangs vorzubereiten. Dieser beurlaubte sich daher beim Grafen Seeau, wie er seinem Vater erzählt (3. Okt. 1777):

Heute um 8 Uhr frühe war ich beim Graf Seeau, machte es ganz kurz, sagte nur: Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sachen recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte in Italien reisen. Ich war 16 Monate in Italien, habe 3 Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren ersehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist und mir etwa Unrecht gethan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Teutschland bleiben. Er verstand aber in München, und sagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich sagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur dessentwegen gern vom Churfürsten etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Composition bedienen können, und zwar ohne allem Interesse. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er ruckte bey diesen Worten gar die Schlafhaube.

Bei dieser außerordentlichen Ehre hatte es auch sein Bewenden. Allein eine andere Aussicht eröffnete sich Wolfgang noch während seines Aufenthalts in München, die ihn aufs lebhafteste beschäftigte. Mislivecžeck, sein Freund von Italien her (S. 140. 151), hatte in München zum Karneval die Oper Ezio[8] und in den

[8] Müller, Abschied von der Bühne S. 222 f.

Fasten sein Oratorium Abraamo ed Isaaco mit erstaunlichem Beifall aufgeführt; für den nächsten Karneval war er in Neapel engagirt und nur durch Krankheit in München zurückgehalten[9]. Er machte nun Wolfgang Aussicht auf eine scrittura in Neapel und setzte ihm einen Brief an den Impresario Don Gaetano Santoro auf. Mozart bei seiner „unaussprechlichen Begierde wieder einmal eine opera zu schreiben" schrieb ganz glücklich seinem Vater (10. Okt. 1777):

Ich habe doch im Carneval meine gewissen 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geschrieben habe, so wird man mich überall suchen. Es giebt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling, Sommer und Herbst da und dort eine opera buffa, die man zur Übung und um nicht müssig zu gehen schreiben kann. Es ist wahr, man bekömmt nicht viel, aber doch etwas und man macht sich dadurch mehr Ehre und Credit, als wenn man 100 Concerte in Teutschland giebt und ich bin vergnügter, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. Nun, bekomme ich wo Dienste oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, so recommandirt mich die scrittura viel und macht Aufsehen, und noch viel schätzbarer. Doch, ich rede nur so, ich rede wie es mir ums Herz ist — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, nun so werde ich mich, obwohlen ungern, drein geben; dann ich darf nur von einer opera reden hören — — o so bin ich schon ganz außer mir.

Der Papa war durchaus nicht dawider, meinte aber diese Angelegenheit müsse man betreiben ohne den Hauptzweck der Reise aus den Augen zu verlieren; er setzte sich deshalb mit Misliweczeck in Korrespondenz, glaubte indeß später (26. Jan. 1778) zu bemerken, daß dieser ihm nur dann von der scrittura schreibe, die er nächstens erwarte, wenn er Gefälligkeiten von ihm verlange. In der That wurde nichts aus diesem Antrag.

Ebensowenig gelang es dem Bemühen des Vaters, Wolfgang den Auftrag zu einer Oper für den Himmelfahrtstag in Venedig

[9] Er hatte sich diese Krankheit durch Ausschweifungen zugezogen und L. Mozart seinem Sohne deshalb verboten ihn zu besuchen. Allein Misliweczeck hatte sich so angelegentlich nach ihm erkundigt, so dringend seinen Besuch gewünscht, daß Mozart nicht widerstehen konnte und ihn im Garten des Herzogs-Spitals aufsuchte. Die Art wie er sich bei seinem Vater entschuldigt, sein Mitleid über den unglücklichen Mann und seine Rührung über dessen Freundschaft ausspricht, macht seinem guten Herzen und seiner Unschuld gleiche Ehre.

zu verschaffen; der Impresario Michele dall' Agata (Beil. III F, 2) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

Am 11. Oktober Mittags verließen die Reisenden München und kamen Abends nach Augsburg. Den genauen Anweisungen des Vaters gemäß (25. Sept. 1777) nahmen sie im Lamb in der Kreuzgasse Quartier, „wo man Mittags die Person 30 Kr. bezahlt und schöne Zimmerl sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engländer, Franzosen etc. da einkehren". In der Familie des Oheims fanden sie freundliche und herzliche Aufnahme und Wolfgang schloß mit dessen munterer Tochter Marianne eine Freundschaft, die ihn für den ungünstigen Empfang schadlos halten mußte, der ihm von anderen Seiten her in der Vaterstadt seines Vaters zu Theil wurde.

Dem bestimmten Auftrag seines Vaters gemäß ließ er sich sogleich zu „Ihro Gnaden" dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, mit welchem L. Mozart von früheren Jahren her gut bekannt war. Wolfgang war aber wenig erbaut von dieser Audienz, über welche er seinen Vater folgenden Bericht erstattet:

Mein erster Gang war zum Hrn. Stadtpfleger Longotabarro: mein Hr. Vetter, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Burger ist, hat mich hin begleitet, und hatte die Ehre, oben im Vorhause wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erz-stadtpfleger heraus kommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich von Anfang die unterthänigste Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte sich allergnädigst auf Alles, und fragte mich: Wie ist's dem Herrn immer gegangen? Ich sagte gleich darauf: Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen seyn? — Er wurde hernach höflicher und sagte Sie, und ich sagte Euer Gnaden, wie ich es gleich vom Anfang gethan hatte. Er gab mir keinen Fried, ich mußte mit ihm hinauf zu seinem Schwiegersohn (im 2ten Stock), und mein Hr. Vetter hatte die Ehre, unterdessen über eine Stiege im Pflez zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit allem Gewalt, sonst hätte ich mit der größten Höflichkeit etwas gesagt.. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des gestarzten Hrn. Sohnes, und der langhalsigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau so beyläufig ³/₄ Stunde auf einem guten Clavicord von Stein zu spielen. Ich spielte Phantasien und endlich alles, was er hatte, prima vista, unter andern sehr hübsche Stücke von einem gewissen Edlmann. Da war alles in der größten Höflichkeit, und ich war auch sehr höflich; denn meine Gewohnheit ist, mit den Leuten so zu seyn, wie sie sind, so kömmt man am besten hinaus.

Diese Schilderung erinnerte den Vater an Wielands Abderiten, er suchte seinem Sohn den Respekt der guten Augsburger vor ihrem „regierenden Schellenkönig“ klar zu machen.

Der nächste Gang war zu dem berühmten Orgel- und Klavierbauer **Georg Andr. Stein** (1728—1792). Der Vater — welcher ihn vorsichtig warnte, in Steins Gegenwart von ihrem von **Friederici** in Gera verfertigten Instrument zu reden — hatte den Einfall, Wolfgang solle sich bei Stein unter fremden Namen einführen und vorgeben, er komme aus Innsbruck und habe Kommission, Instrumente anzusehen. So ein Spaß war ganz in Wolfgangs Sinne; er berichtet seinem Vater, wie derselbe ausgegangen sei. Während seines Besuches beim Stadtpfleger hatte er geäußert, daß er nach dem Essen zum Stein gehen wolle.

Der junge Herr trug sich also gleich selbst an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für seine Güte, und versprach nach Mittag um 2 Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Gesellschaft seines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich sieht. Obwohlen ich gebeten hatte, still zu halten, wer ich sey, so war Hr. von Langenmantel doch so unvorsichtig, und sagte zum Hrn. Stein: Hier habe ich die Ehre Ihnen einen Virtuosen auf dem Claviere aufzuführen, und schmutzte darzu. Ich protestirte gleich und sagte, ich wäre nur ein unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München, von dem ich ihm viele tausend Complimente auszurichten habe. Er sagte Nein mit dem Kopf — und endlich: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Hrn. Mozart vor meiner zu haben? — O nein, sprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihm aber nicht Zeit, und sagte: Was wollen Sie denn jetzt da den Brief lesen? machen Sie dafür auf, daß wir im Saal hinein können, ich bin so begierig, Ihre Pianofortes zu sehen. — — Nu, meinetwegen. Es sey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betriege mich nicht. Er machte auf. Ich lief gleich zum einen von den drey Clavieren, die im Zimmer stunden. Ich spielte; er konnte kaum den Brief aufbringen, vor Begierde überwiesen zu seyn; er las nur die Unterschrift. O, schrie er und umarmte mich, er verkreuzigte sich, machte Gesichter und war halt sehr zufrieden.

Ebensosehr war Mozart mit den Steinschen Pianofortes zufrieden, von deren Vorzügen er seinem Vater folgenden ins Einzelnste gehenden Bericht abstattet.

Ehe ich noch von Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagte) so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musique, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagt oft: Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Musik wäre, und nicht selbst etwas weniges auf dem Claviere könnte, so hätte ich gewiß schon längst die Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und die dauerhaft sind. Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut davor, daß der Resonanzboden nicht bricht und nicht springt. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er recht stark und fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, daß ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig, ich habe erst heute wieder darauf gespielt. — — — Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.

Für sein eigenes Spiel wußte er die erwähnten Instrumente trefflich zu nutzen. Durch dieses wie durch sein sachverständiges Urtheil gewann er Steins Beifall und Zustimmung so sehr, daß dieser auch in Hinsicht auf die Ausbildung der Tochter seinem Rath folgte. Maria Anna Stein, geb. 1769, war das

Wunderkind von Augsburg; im April 1776 hatte sie auf der Patrizierstube ihr erstes Konzert auf dem Flügel zu jedermanns Bewunderung gespielt und vom Adel eine schöne Medaille erhalten[10]. Die Kritik, welche er über ihr Spiel an seinen Vater richtet (24. Okt. 1777), ist etwas „schlimm", aber für seine Ansichten von dem, worauf es beim Klavierspiel ankommt, so wichtig, daß sie ganz mitgetheilt werden muß — das Andenken der trefflichen Frau Nannette Streicher wird durch die muthwillige Charakteristik des jungen Mozart nicht gekränkt.

A propos wegen seinem Mädl. Wer sie spielen sieht und hört und nicht lachen muß, der muß ein Stein wie ihr Vater seyn. Es wird völlig gegen den Discant hinauf gesessen, beileibe nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, sich zu bewegen und Grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geschmutzt; wenn eine Sache zwey Mal kömmt, so wird sie das 2te Mal langsamer gespielt; kommt selbe 3 Mal, wieder langsamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Passage macht, und wie die Passage markirt wird, so muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiße schwer und ungeschickt thun. Das Schönste aber ist, daß, wenn in einer Passage (die fortfließen soll wie Oel) nothwendiger Weise die Finger gewechselt werden müssen, so braucht's nicht viel Acht zu geben, sondern wenn es Zeit ist, so läßt man aus, hebt die Hand auf nnd fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falschen Ton zu erwischen, und das macht oft einen curiosen Effect. Ich schreibe dieses nur, um dem Papa einen Begriff vom Clavierspielen und Instruiren zu geben, damit der Papa seiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann. Herr Stein ist völlig in seine Tochter vernarrt. Sie ist 8thalb Jahre alt; sie lernt nur noch alles auswendig. Sie kann werden, sie hat Genie; aber auf diese Art wird sie nichts, sie wird niemalen viel Geschwindigkeit bekommen, weil sie sich völlig befleißt, die Hand schwer zu machen. Sie wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiß 2 Stunden mit einander über diesen Punkt gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecké völlig vernarrt. Nun sieht und hört er, daß ich mehr spiele als Beecké, daß ich keine Grimassen mache und doch so expressive spiele, daß noch Keiner, nach seinem Bekenntnisse, seine Pianoforte so gut zu tractiren gewußt hat. Daß

[10] Schubart, Teutsche Chronik 1776 S. 239. Fr. Nicolai, Reise VIII S. 156 f.

ich immer accurat im Tact bleibe, über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach[11].

Die Äußerung über Beecké, der ja als einer der besten Flügelspieler galt (S. 168), war der Wiederhall von dem, was andere urtheilten. „Graf Wolfegg und mehrere, die ganz passionirt für Beecké sind, sagten neulich öffentlich im Concert, daß ich den Beecké im Sack schiebe", schreibt Wolfgang zur Bestätigung. Sogar der Erzbischof Hieronymus sagte, aber nur zu seinen Lieblingen, daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher sei und Mozart alle weit übertreffe, wie L. Mozart seinem Sohn berichtet (29. Juni 1778). Eine ziemlich schwere Sonate von Beecké spielte er prima vista, »miserabile al solito«; wie sich der Kapellmeister Graf und Organist Schmittbauer, die zuhörten, dabei verkreuzigten, war schwer zu beschreiben.

Aber nicht allein durch sein Klavierspiel setzte er alles in Erstaunen, auch als Orgel- und Violinspieler erregte er allgemeine Bewunderung.

Als ich Hr: Stein sagte ich möchte gern auf seiner Orgl [in der Barfüßerkirche] spielen, denn die Orgl seye meine Passion; so verwunderte er sich groß, und sagte: Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, kein Expression, kein Piano, noch Forte statt findet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgl ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten. Nu, meintwegen, wir gingen halt mit einander. Ich merckte schon aus seinen Discoursen so, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgl machen; ich würde par Exemple völlig Claviermäßig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten auf sein Verlangen auf die Orgl geführt, und es war mir schon bange (sagte er), denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; dann ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung. Ich sagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgl? — — Ach Sie, das ist ganz was Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. Das glaube ich,

[11] Hier erkennen wir den Schüler seines Vaters; man sehe was dieser über das tempo rubato des wahren Virtuosen sagt S. 12 f.

sagte er, daß Sie gern Orgl spielen, wenn man so spielt. — Vom Anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann DE in einer Reihe. Bei uns aber ist D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein.

Auch im Kloster St. Ulrich spielte er die Orgel, zu der die abscheuliche Stiege hinaufführte, und verkehrte öfter im Kloster zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. Oktober zum Speisen einlud und unter Tafel Musik machte (24. Okt. 1777).

So schlecht als sie geigen ist mir die Musique in dem Kloster doch lieber als das Orchester von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und spielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauso. Der Hr. Dechant ist ein braver lustiger Mann; er ist ein Vetter von Eberlin, heißt Zeschinger, er kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Concert (S. 359). Es ging wie Oel. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludirte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orgelmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spaziren und mitten darin (die Fuge gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fugae brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser [Schneider in Salzburg] angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbey, da nutzt nichts (sagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebetage Niemand so bündig und ernsthaft die Orgl habe spielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier. Endlich brachte einer eine Sonate her, die fugirt war, ich sollte sie spielen. Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zu viel; das muß ich gestehen, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können. Ja, das glaube ich auch (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das ist zu viel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Uebrigens aber, sagte ich, ich will es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzschufti! O Du Spitzbube! o du du! Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichsam belagert.

Und weil er dort so gut aufgenommen wurde und man solche

Freude an seiner Musik hatte, so beschenkte er den Prälaten Barth. Christa (1760—1780) mit mehreren Kompositionen, den Messen in F (S. I. 6), in C (S. I. 8) und dem Misericordias Domini (S. III. 25). Wegen einer Litanei de venerabili verwies er sie an seinen Vater, dem er schreibt (20. Nov. 1777), die letzte ex E^b (S. II. 4) würde passend sein. Was ihm dafür geworden sei, erfahren wir nicht[12].

Trotz dieses Beifalls der Kenner sah es mit einem Konzert schließlich übel aus. Anfangs erwartete man eine brillante Akademie; Herr v. Langenmantel, der Sohn des Stadtpflegers, hatte die Sache in die Hand genommen und versprochen, eine Akademie „auf der Stube“ bloß für die Herren Patricii zu veranstalten. Allein nach einigen Tagen lud er ihn zu sich ein und erklärte ihm, nachdem Wolfgang der Gesellschaft hinreichend vorgespielt hatte, mit der Akademie wäre es nichts, indem „Patricii nicht bei Cassa seien“. Noch nicht genug, die Patricii fanden es passend, bei Tisch ihn aufzuziehen. Dem Rath seines Vaters gemäß, an Orten, wo kein regierender Fürst sei, sich durch seinen Orden, den er von dem berühmten und großen Papst Ganganelli erhalten habe, Respekt und Ansehen zu geben, trug Wolfgang in Augsburg sein Ordenskreuz. Dies nahm man als Veranlassung, ihn zu necken, besonders wurde ein Offizier, Namens Bach, so zudringlich und unartig, daß Wolfgang die Geduld verlor und ihn wie den „Herrn v. Kurzmantl“ auf derbe Art in seine Schranken wies: den Orden aber scheint er später nicht wieder getragen zu haben. Er hatte versprochen, das Konzert,

[12] Mozart soll damals auch eine Messe für das Kloster zum heil. Kreuz komponirt haben; die handschriftliche Partitur, in den späteren unruhigen Zeiten aus dem Kloster entfernt und in Privatbesitz übergegangen, kam 1856 zum Vorschein und wurde von Gathy (Revue et gaz. mus. 1856 Nr. 12 p. 90 f.) als echt anerkannt. Nachdem mir die Handschrift durch Hrn. Speyer mitgetheilt worden ist, kann ich mit Bestimmtheit erklären, daß diese Messe von Mozart weder komponirt noch geschrieben ist. Sie ist in C moll mit Begleitung der Saiteninstrumente, Flöten, Trompeten, Pauken und Orgel. Es sind viele Solosätze darin, für Sopran Et incarnatus und Dona, für Tenor Domine und Benedictus, für Baß Quoniam; Pleni ist ein Duett für Sopran und Alt. Dem Credo geht eine lange Symphonie in zwei Sätzen voran; als Offertorium ist ein Laudate dominum eingelegt. Die Verschiedenheiten der formalen Behandlung ließen sich aus der abweichenden Augsburger Tradition erklären, aber — zu geschweigen, daß in den Briefen von keiner Komposition die Rede ist — die Komposition selbst ist so wenig Mozartsch als die Schrift.

welches eine Gesellschaft angesehener Patrizier beider Konfessionen in den Wintermonaten wöchentlich auf der Geschlechterstube hielt[13], zu besuchen und vielleicht zu spielen; indignirt über diese Behandlung erklärte er nun, er wolle nur für wenige eingeladene Freunde und Kenner eine Akademie geben. Es waren aber katholische Patrizier, welche ihn so unwürdig behandelt hatten; Stein setzte nun die evangelischen — wie L. Mozart seinem Sohne einschärft zu sagen, und nicht lutherischen — Patrizier in Bewegung[14], und man kam ihm von dieser Seite mit soviel Artigkeit entgegen, daß er doch in die „vornehme Bauernstub-Akademie"[15] ging, eine von seinen Symphonien aufführen ließ, in der er selbst mitgeigte und dann ein Konzert und eine Sonate spielte. An Komplimenten und Lobeserhebungen ließ man es auch nicht fehlen, schließlich wurden ihm zwei Dukaten eingehändigt. Der Vater war mit Wolfgangs Nachgiebigkeit gar nicht zufrieden; „das ist bey alle dem gewiß", schrieb er ihm (20. Okt. 1777), „mich würden sie schwerlich in ihre Bettl-Academie gebracht haben".

Indessen war durch die Bemühungen seiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg, auch das öffentliche Konzert, dessen Ankündigung in der Zeitung den Vater schon erfreute, am 22. Oktober zu Stande gekommen.

> Was meynt der Papa, was das erste war nach der Sinfonie? — Das Concert auf 3 Claviere. Herr Demmler spielte das erste, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz [vgl. S. 364], dann mein Concert ex B [XVI, 6], dann wieder allein ganz orglmäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major so aus dem Kopfe mit einem Rondeau auf die letzt. Es war ein rechtes Getös und Lärm. Hr. Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Verwunderung; Hr. Demmler mußte beständig lachen. Dieser ist ein so curioser Mensch, daß, wenn ihm etwas sehr gefällt, so muß er ganz entsetzlich lachen. Bey

[13] Cramer, Musik 1788 II S. 127.

[14] Der Gegensatz der Katholiken und Protestanten in dem paritätischen Augsburg war damals bis zum Fanatismus gesteigert und äußerte sich im großen wie im kleinen; Schubart Selbstbiogr. 17 II S. 15 ff. K. R[isbeck] Briefe über Deutschland II S. 55 ff.

[15] Das Verzeichnis der Theilnehmer, welches Wolfgang seinem Vater mittheilt, ist ein Seitenstück von Goethes Personenverzeichnis zu Hanswursts Hochzeit.

mir fing er gar zu fluchen an. — — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und sagte: so habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er sagte zu mir: Ich muß Ihnen sagen, daß ich Sie niemals so spielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater sagen, sobald ich nach Salzburg komme.

Ein „unvergleichlicher Artikel in der Maschenbauerischen Zeitung Nr. 213", der L. Mozarts Herz erfreute, war vielleicht von Herrn v. Zabuesnig, an dessen schönes Gedicht (Beil. III A, 3) er Wolfgang erinnert hatte. Dagegen war die Einnahme von diesem Konzert, in welchem er „seine ganze Stärke gezeigt hatte"[16], nicht glänzend, 90 Gulden auf 16 Gulden 30 Kr. Unkosten. Wolfgang hatte nicht Ursache, zu widerrufen, was er seinem Vater im Ärger über das Benehmen der Patrizier geschrieben hatte (16. Okt. 1777):

Das kann ich sagen, wenn nicht ein so braver Herr Vetter und Base und so liebes Bäsle da wäre, so reuete es mich so viel als ich Haare im Kopfe habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas schreiben; das spare ich mir aber auf morgen, dann man muß ganz aufgeheitert seyn, wenn man sie recht loben will wie sie es verdient. — Den 17ten in der Frühe schreibe und betheure ich daß unser Bäsle schön, vernünftig, lieb, geschickt und lustig ist; und das macht weil sie brav unter die Leute gekommen ist, sie war auch einige Zeit zu München. Das ist wahr, wir zwey taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bischen schlimm[17]; wir foppen die Leute mit einander daß es lustig ist.

Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt er sie eifrig in Schutz (25. Okt. 1777), sie sei nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl. „Gestern hat sie sich mir zu Gefallen französisch angezogen; da ist sie um 5 p. Cento schöner". Er schenkte ihr sein Porträt in einem kleinen Medaillon und sie mußte ihm ver-

[16] Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsst. Augsburg (1779) S. 554.

[17] Schlimm wurde Wolfgang gern genannt. Mad. Duschek hatte auf die Nachricht, daß er Salzburg verlassen habe, geschrieben, „daß ihr dieser Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und sie den empfindsamsten Antheil nehmen; der nun noch schlimmere Wolfgang möge nun grade oder über die Queere nach Prag kommen, so werde er allezeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden"; so berichtet der Vater (28. Sept. 1777). Bei seiner Neigung sich über die Leute aufzuhalten und bei dem Ton, welchen er häufig in seinen Späßen anschlug, läßt sich ungefähr denken, was man unter schlimm verstand.

sprechen, sich für ihn in französischer Tracht zeichnen zu lassen. Damit noch nicht zufrieden, bittet er seinen Vater, er möge ihr von den vielen Galanterien, die von den früheren Reisen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken schicken, ein Doppeltüchel von der Mama, von ihm eine Dose, Zahnstocherbüchs od. dgl. Es gab daher nach dem fröhlichen Zusammensein einen betrübten Abschied, von dem auch Stein nebst dem erstaunlichsten Lob über Wolfgangs Leistungen dem Vater berichtete. Das gab diesem Veranlassung, bei dem nächsten Bölzlschießen „den traurigen Abschied in den zwey in Thränen zerfließenden Personen, des Wolfgang und des Bäsle" auf der Scheibe erscheinen zu lassen. „Die Scheibe war allerliebst", meldet er (17. Nov. 1777). „Eine Augsburgerin stand rechter Hand und präsentirte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebusch, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, that das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut. Oben stand geschrieben:

Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, gutes Wetter;
Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
Das ists, was beyderseits den Abschied traurig macht.
Verhaßtes Schicksal! — — ach! ich sah sie kaum erscheinen;
So sind sie wieder weg! — wer sollte nun nicht weinen?" [18]

Wenn er so in bester Laune an den kleinen Abenteuern des Sohnes Theil nahm, so legt der folgende Brief, welchen er zu dessen Namenstag (31. Okt.) schrieb, von seiner ernsten Sorge für ihn ein schönes Zeugnis ab.

Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen. Aber was kann ich Dir itzt wünschen, was ich Dir nicht immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Orten begleite, die Dich niemals verlassen wolle, und niemals verlassen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholischen Christen auszuüben beflissen bist. Du kennst mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger; allein Deinem Vater wirst Du wohl eine Bitte nicht abschlagen. Diese ist, daß

[18] Mozart unterhielt nachher mit seinem Bäsle einen Briefwechsel, von dem in der Beilage nähere Nachricht gegeben ist.

Du für Deine Seele so besorgt seyn wollest, daß Du Deinem Vater keine Beängstigung in seiner Todesstunde verursachst, damit er in jenem schweren Augenblicke sich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachlässigt. Lebe wohl! Lebe glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und schätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft sorgfältiger Vater.

Die Antwort des Sohnes ist in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, welche in so ernsten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwiesen.

Ich küsse dem Papa die Hände, und danke gehorsamst für den Glückwunsch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemalen verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden seyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueste nachzuleben.

Am 26. Okt. reiste Wolfgang mit seiner Mutter von Augsburg über Donauwörth, Nördlingen nach Hohenaltheim, wo sich der Fürst von Oettingen-Wallerstein[19] damals aufhielt. Die Musik wurde an diesem kleinen Hofe mit Vorliebe gepflegt; nicht allein einzelne berühmte Virtuosen — Janitsch als Violinist, Reicha als Violoncellist, Perwein als Oboist — befanden sich dort, sondern das ganze Orchester zeichnete sich durch nuancirten Vortrag aus. Der Direktor desselben, Rosetti, hatte die „feinsten und fast unmerklichsten Abstufungen des Tons oft mit pedantischer Gewissenhaftigkeit angemerkt“[20]. Ignaz von Beecké, Hauptmann in einem württembergischen Dragonerregiment, war Intendant der Hofmusik, selbst als ausgezeichneter Klavierspieler und fruchtbarer Komponist in hohem Ansehen stehend. Der Fürst, der als ein schöner junger Herr einst in Neapel Wolfgang zu sich eingeladen hatte, war damals in melancholischer Stimmung und konnte keine Musik hören; sie mußten aber wegen eines Katarrhs der Mutter sich mehrere Tage dort aufhalten. Dem Vater war berichtet worden, Wolfgang sei dort

[19] Lang, Memoiren I S. 56 ff.
[20] Schubart, Ästhetik S. 169.

als Spaßmacher aufgetreten, habe auf der Violine spielend herumgetanzt und sich als einen lustigen närrischen Menschen bekannt gemacht. Das sei für Beecké, von dem er wissen wollte, daß er sehr eifersüchtig auf Wolfgang sei und ihn so klein zu machen suche als möglich (26. Jan. 1778), die willkommene Veranlassung gewesen seine Verdienste als Künstler herabzusetzen. Das stellte aber Wolfgang entschieden in Abrede, er sei „an der Officier-Tafel mit einer rechten auctorité da gesessen und habe mit keinem Menschen ein Wort geredet; auch bei Beecké sei er ganz serios gewesen". Dieser hatte ihn freundlich aufgenommen, ihm für den Fall, daß er nach Paris gehen würde, Rath und Unterweisung gegeben, und sich von ihm vorspielen lassen. Auch über Wien hatten sie sich unterhalten, und daß Kaiser Joseph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Musik sei, daher ihm Beecké nur Fugen und dergleichen „Kindereien" vorgespielt habe; es werde beim Kaiser im Kabinet Musik gemacht, wovor die Hunde weglaufen möchten. Sie theilten sich auch die Erfahrung mit, daß sie beide leicht Kopfweh von der Musik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei schlechter.

17.

Mannheim.

Am 30. Oktober trafen die Reisenden in Mannheim ein. Der Aufenthalt daselbst dauerte länger als beabsichtigt war, und obwohl die günstigen Aussichten, welche sich anfangs eröffneten, nicht in Erfüllung gingen, bildeten die in Mannheim verlebten Monate für Wolfgangs musikalische Ausbildung wie für sein Gemüthsleben eine entscheidende Epoche.

Kurfürst Karl Theodor[1] hatte in seiner Jugend Schulstudien nach jesuitischem Zuschnitt gemacht, die Universitäten Leyden und Löwen besucht und Sinn für wissenschaftliche Beschäftigung, für Poesie, Kunst und Musik gezeigt; die letzte übte er selbst aus. Der verschwenderische Glanz, welcher seine Hofhaltung auszeichnete und in den Parkanlagen von Schwetzingen,

[1] Karl Theodor, geb. 1724, trat im Jahre 1743 die Regierung als Kurfürst von der Pfalz an und starb 1799 als Kurfürst von Bayern.

dem pfälzischen Versailles, seinen Höhepunkt erreichte, fiel zum Theil auch auf Wissenschaft und Künste.

Die im Jahre 1763 gestiftete pfälzische Akademie der Wissenschaften beförderte historische und naturwissenschaftliche Forschungen; Gemälde- und Kupferstichsammlungen, so wie der Antikensaal erlesener Gipsabgüsse — damals die einzige, vielgepriesene Sammlung der Art in Deutschland[2] — sollten in Verbindung mit einer Akademie die bildende Kunst heben; durch die im Jahre 1775 vom Kurfürsten bestätigte Deutsche Gesellschaft in Mannheim wollte man sich an dem regen Aufschwung der deutschen Litteratur bethätigen[3]. Klopstocks Anwesenheit in diesem Jahre war nicht ohne Einfluß geblieben; man suchte, nicht zufrieden mit den einheimischen Schriftstellern, wie Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller, auch Männer von anerkanntem Ruf, namentlich Lessing[4] und Wieland[5], freilich ohne Erfolg zu gewinnen. Erhöht wurde dieser Eifer durch den Plan, an der Stelle des früher üblichen französischen Schauspiels ein deutsches zu gründen[6]; das Nationaltheater wurde gebaut[7], man hoffte in Lessing den ersten dramatischen Dichter, und in Eckhoff den ersten Schauspieler für die Leitung desselben zu gewinnen[8], und da dieses mißlang, wurde wenigstens durch das Engagement Marchands eine der besseren Schauspielergesellschaften gewonnen[9].

Unstreitig war aber die Musik das Gebiet, in welchem Mannheim, „das Paradies der Tonkünstler“[10], den ersten Rang nicht

[2] Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 200 f. Goethe, Wahrheit und Dichtung B. 11 z. E. (Werke XVIII S. 48 ff.) [und von Löpers Anm. dazu (426)]. Aus Herders Nachl. III S. 371 f. 374. Schiller, Thalia I S. 176 ff. (Boas, Nachtr. II S. 355 ff.)

[3] Schubart, Teutsche Chronik 1775 S. 729 f. Häusser, Geschichte d. rhein. Pfalz II S. 943 ff. [Erich Schmidt, Lessing II S. 330 f.]

[4] Guhrauer, Lessing II, 2 S. 286 ff. [Schmidt, Lessing a. a. O.]

[5] Wieland, (Briefe an Merck I S. 105 ff. II S. 104).

[6] Schubart, Teutsche Chronik 1775 S. 718 f. 730 f.

[7] Eine Beschreibung giebt Müller, Abschied von der Bühne S. 204 f.

[8] Müller, der im Dezember 1776 in Mannheim war, berichtet (Abschied von der Bühne S. 207 ff.) nach den eigenen Äußerungen des Kurfürsten und des Ministers von Hompesch, wie voll man damals in Mannheim von diesen Aussichten war.

[9] Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II S. 303 ff.

[10] F. H. Jacobi, Briefe I S. 273. Wieland schreibt an Merck (II S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben

erst zu erobern brauchte[11]. Auch hier machte sich das vaterländische Interesse geltend; anstatt der italiänischen großen Opern, denen sich Übersetzungen komischer Opern anschlossen, die man jetzt auch schon aus Frankreich borgte[12], wollte man originale deutsche Opern haben.

Veranlaßt durch die Leistungen der Seylerschen Schauspieler, welche im Herbst 1771 an die Stelle der Kochschen Gesellschaft nach Weimar gekommen waren, faßte Wieland den Gedanken, neben die Operetten, welche allgemein Eingang gefunden hatten, eine große ernste deutsche Oper zu stellen[13]. Daß er mit seiner Alceste[14] in der That einen wesentlichen Fortschritt begründet zu haben glaubte, bewies er durch seine „Briefe über das deutsche Singspiel Alceste"[15], welche durch die Vergleichung mit Euripides Goethes Farce hervorriefen. Seine Oper fand neben der bereitwilligsten Anerkennung auch strengen und verdienten Tadel[16]. Man fand, daß sie in der ganzen Anlage und Behandlung zu sehr nach Metastasios Schablone gearbeitet sei, man vermißte das eigentlich dramatische Interesse, wahre Leidenschaft und lebensvolle Charakteristik, man warf ihr Monotonie und weichliche Geschwätzigkeit vor und nahm an dem tugendhaften Biedermann Herkules gerechten Anstoß. Wieland fand in Schweitzer das Ideal eines Komponisten, der ganz im Dichter aufgehe, der zu schweigen wisse, wo der Dichter allein reden müsse, aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst sei, ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hülfe eile, der die Begierde zu schimmern, den Ohren zu schmeicheln, ja die mechanischen Kunstregeln der höheren Absicht auf die Seele zu wirken aufzuopfern wisse. Er

mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?" Auch Klopstock war besonders der Musik wegen nach Mannheim gereist (Briefe an Merck II S. 51) und „man beeiferte sich seinen großen Geschmack zu befriedigen" (Schubart, Teutsche Chronik 1775 S. 183.)

[11] Lord Forbice erklärte, wie Schubart (Ästhetik S. 131) erzählt, preußische Taktik und Mannheimer Musik setzten die Deutschen über alle Völker hinweg.

[12] Schubart preist dies als einen Fortschritt (Teutsche Chronik 1774 S. 310 f. 360.)

[13] Vgl. Pasqué, Goethes Theaterleitung in Weimar II S. 353 ff.

[14] Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen. Leipz. Weidm. 1773.

[15] Teutsch. Mercur 1773, I S. 34 ff. 223 ff., vgl. II S. 221 ff.

[16] Dreßler, Theaterschule S. 169 ff. Etwas von und über Musik für das Jahr 1777 (Frkf. 1778) S. 39 ff.

setzte ihn nicht allein den damals geltenden italiänischen Komponisten an die Seite, er trug kein Bedenken, in einem Brief an Klein[17] Glucks Alceste zwar für ein göttliches Werk, Schweitzers Komposition aber für das Schönste zu erklären, was man bisher in dieser Art gehört habe. Schweitzers Musik[18] fand auch großen Beifall und man urtheilte, daß er mehr geleistet habe als der Dichter[19]. In der That ist das Bestreben nach wahrem, kräftigem musikalischen Ausdruck der Empfindung, nach einem eigenthümlichen Charakter aller Anerkennung würdig; einzelne feine Züge, namentlich in den begleiteten Recitativen, sind von schöner Wirkung, das Orchester ist mit Sorgfalt und in ganz anderer Weise behandelt, als man es in den italiänischen Opern gewohnt war. Dagegen warf man ihm mit Recht vor, daß er sich von dem Zuschnitt der großen Arie mit Dacapo, Mittelsatz, Bravourpassagen und Ritornellen nicht habe frei machen können, daß er ungleich sei und durch Einzelnheiten wirke. Allerdings fehlt die Genialität, die ursprüngliche Schöpferkraft, die ein wirklich Neues, aus dem Vollen ein Ganzes schafft. Das fühlte wohl Zelter[20] durch, dem Wieland durch seine Lobrednerei verdächtig wurde, wie auch Mozart, der seinem Vater schrieb (18. Dez. 1778), an der traurigen Alceste von Schweitzer sei das Beste (nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger Arien) der Anfang des Recitativs „O Jugendzeit“, und das habe erst der Raaff gut gemacht, indem er es dem Hartig punktirt und dadurch die wahre Expression hineingebracht habe; das Schlechteste aber (nebst dem stärksten Theil der Oper) sei die Ouverture. Diese besteht aus zwei Sätzen, einem Grave und einem Fugato, die sich allerdings nur in unbedeutenden Gemeinplätzen bewegen.

Nachdem Alceste in Weimar zuerst am 28. Mai 1773 und dann wiederholt mit dem größten Beifall aufgeführt worden

[17] Morgenblatt 1820 Nr. 160.

[18] Wieland forderte (Teutsch. Merc. 1773 IV S. 299 ff.) zur Subskription auf den Klavierauszug der Alceste auf, welcher im J. 1774 schön ausgestattet erschien. Ein zweiter Klavierauszug erschien 1786 in Berlin.

[19] Gedanken und Konjekturen zur Gesch. d. Musik (Stendal 1780) S. 8 f. Musik. Alman. f. d. J. 1782 (Alethinopel) S. 51 ff. Schubart, Ästhetik S. 110.

[20] Zelter, Briefw. m. Goethe V S. 55.

war[21], welchen sie auch in den folgenden Jahren in Gotha und Frankfurt fand, ließ Karl Theodor dieselbe in glänzender Weise am 13. Aug. 1775 in Schwetzingen aufführen[22]. Der Erfolg war groß und es galt als ein Ereignis, daß eine deutsche Oper, von einem Deutschen gedichtet, von einem Deutschen komponirt, von Deutschen gesungen, vor einem deutschen Fürsten mit Beifall aufgeführt wurde. Im folgenden Sommer erhielt Wieland den Auftrag, eine neue Oper zu dichten, welche Schweitzer unter seinen Augen komponiren sollte.

Allein man gedachte auf dem einmal betretenen Wege auch weiter fortzuschreiten. Der Kurfürst wollte große deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte auf dem Opernhause vorstellen lassen[23]. Prof. Anton Klein, früher Jesuit, als Lehrer der Philosophie und der schönen Wissenschaften wie als Schriftsteller einer der eifrigsten Förderer der patriotischen Bestrebungen, schrieb zu diesem Zweck Günther von Schwarzburg[24], welcher mit der Musik vom Kapellmeister Holzbauer[25], am 5. Januar in dem prächtigen großen Opernhause[26] mit allem Aufwande ausgestattet[27] aufgeführt wurde. Schubart hatte im voraus „die heilsame Revolution des Geschmacks mit Freuden begrüßt[28], und der Beifall war groß, wenn auch der Erfolg nicht so tiefgreifend und nachhaltig, als man erwartet haben mochte. Die Kritik[29] fand auch hier am Text vieles auszusetzen;

[21] Teutsch. Merc. 1773 II S. 306 ff. Knebel, litt. Nachl. II S. 151. Böttiger, litt. Zust. I S. 190 f. 255.

[22] Teutsch. Merc. 1775 III S. 268 ff. Schubart, Teutsche Chronik 1775 S. 535. 575. 716. 720.

[23] Müller, Abschied von der Bühne. S. 212 f.

[24] Günther von Schwarzburg, ein Singspiel in drei Aufzügen für die Kurpfälzische Hoffingbühne. Mannheim, Schwan (1777).

[25] Die schön gestochene Partitur (Mannheim bei Götz) ist Karl Theodor, „dem durchlauchtigsten Gönner der Tonkunst, unter dessen erhabenem Schutze die pfälzische Bühne zum erstenmal einen deutschen Helden besang", gewidmet.

[26] Die Dekorationen waren von Quaglio gemalt; das dazu gehörige Ballet hatte Lauchery erfunden, Cannabich komponirt. Nach Burney (Reise II S. 72) wurden auf eine Karnevalsoper 48000 Fl. verwandt.

[27] Teutsche Chronik 1776 S. 630 f.

[28] Die Oper wurde 1785 wieder in Mannheim mit Beifall öfter gegeben, Schiller's Thalia I S. 185 f. (Boas, Nachtr. II S. 32 f. 494.)

[29] Eine ausführliche Besprechung findet sich in den rhein. Beitr. 1777 I S. 377 ff. Vgl. Betrachtungen der Mannheim. Tonschule I S. 116 ff. Etwas von u. über Musik S. 34 f. Düntzer, Frauenbilder a. Goethes Jugendzeit S. 258 f.

Wieland scheute sich über diese „sogenannte Oper“ im Mercur zu reden, die Mannheimer möchten es für Mißgunst nehmen, so monströs das Ding auch sei[30]. Wenn auch das Bestreben anzuerkennen ist, nicht blos durch patriotische Empfindungen, sondern durch stärkere Leidenschaft und ernstere Gedanken der Oper eine höhere Bedeutung zu geben, die auch durch scenischen Aufwand gehoben werden sollte, so kann das freilich den Mangel an eigentlich dramatischer Handlung und Charakterzeichnung nicht ersetzen. Die Sprache versucht Klopstock nachzuahmen, aber das Streben nach Kraft und Schwung ist mit solchem Ungeschick vereinigt, daß man Wielands Geringschätzung völlig begreift. Von der Musik sagte der Minister Hompesch, es herrsche weder der französische noch der italiänische Geschmack darin, Holzbauer habe vielmehr wahre deutsche originelle Gedanken darin angebracht[31]; Schubart rühmte an Holzbauer Deutschheit mit wälscher Anmuth kolorirt[32], andere das Gepräge der Großheit mit Mischung von sanfter Grazie[33]. Mozart, der die Oper den Tag nach seiner Ankunft in Mannheim sah, berichtete dem Vater (16. Nov. 1777): „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön, die Poesie ist nicht werth einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist“. Kraft und Lebendigkeit tritt auch jetzt noch in Holzbauers Musik hervor, wiewohl man Adel und Schwung der musikalischen Empfindung vermißt. Zu eigentlich dramatischer Charakteristik hat er es aber, abgesehen von einzelnen Zügen, namentlich in den Recitativen, nicht gebracht. Er ist ganz abhängig von der hergebrachten italiänischen Form, und man sah die Anwendung derselben auf deutschen Gesang gewiß schon als einen großen Fortschritt an. Das konzertirende Element ist sehr stark in den Vordergrund gestellt, auch das Orchester mit herangezogen, wofür Mannheim die geeigneten Mittel darbot. Hier hat Mozart von ihm gelernt; zu seinen späteren konzertirenden Arien kann man bei Holzbauer, wenn auch nicht die Muster, doch die Anregung finden.

30 Briefe an Merck I S. 100.
31 Müller, Abschied von der Bühne S. 208 f.
32 Schubart, Ästhetik S. 131.
33 Musik. Alman. f. 1872 S. 23 f.

Die ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper waren, Dank der trefflichen Gesangschule Holzbauers, fast nur mehr Deutsche[34]. Unter diesen erregte Dorothea Wendling, geb. Spurni (1737—1811) „die deutsche Melpomene der goldenen Zeit zu Mannheim"[35], die allgemeine Bewunderung durch technisch vollendeten und seelenvollen Gesang. Sie übertraf nach Wielands Urtheil selbst die Mara; bei ihr fand er den wahren Gesang, Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton war lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühls, der ganze Gesang eine fortrollende Schönheitslinie[36]. Ihre Schönheit — Heinse fand in ihrem Gesicht das anschmiegende, feuchte, gluthstillende von Weibesliebe und dabei das schnelle, leichtbewegliche der Leidenschaft[37] — und das treffliche Spiel, wodurch sie sich vor allen auszeichnete[38], hoben die Leistungen der Sängerin außerordentlich. Weniger bedeutend, durch anhaltende Kränklichkeit vielfach gehemmt, aber immer doch eine sehr achtbare Sängerin war die Schwägerin Elisabeth Auguste Wendling, geb. Sarselli (1746—1786); eine Sängerin vom ersten Rang, sowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme, als die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Ausbildung derselben war aber Franziska Danzi (1756—1791), später die Gattin des Oboisten Le Brun[39], welche zu der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[40].

Den Glanz dieser jugendlichen Sängerin überstrahlte indeß noch der europäische Ruhm des bereits alternden Tenoristen

[34] In dem gleich zu erwähnenden Verzeichnis vom Jahre 1756 findet sich noch eine Reihe italiänischer Sänger aufgeführt, welche im Jahre 1767 nicht mehr fungiren.

[35] Heinse, Schr. III S. 221.

[36] Wieland, Br. an Fr. La Roche (S. 191). Kritischer äußert sich Schubart (Ästhetik S. 144): „Sie hat sich als eine unserer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im französischen, welschen und deutschen Spiele, doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen. Sie fing früh an zu schettern — was im ernsten Vortrag die widrigste Wirkung macht".

[37] Briefe von Gleim und Heinse I S. 424.

[38] Jacobi, Briefe I S. 279.

[39] Burney, Reise II S. 71 Hist. of mus. IV p. 481. 508 f. Schubart, Ästhetik S. 142. Busby, Hist. of mus. II p. 361. Geschichte d. Mus. II S. 404.

[40] Briefe an Merck I S. 108.

Anton Raaff[41]. Er war 1714 in dem Dorf Holzem (Pfarrei Vilipp im Amt Gudenau) unweit Bonn geboren und besuchte das von den Jesuiten geleitete Gymnasium in Bonn. Seine schöne Stimme, die Leichtigkeit, mit welcher er nach dem Gehör sang, veranlaßte ihn für sich allein nicht ohne Anstrengung die Noten zu lernen. Kurfürst Clemens August, der ihn als Schüler in der Kirche singen hörte, sorgte für seine Ausbildung zum Sänger und stellte ihn 1736 mit 200 Thlr. Gehalt an. Nachdem er ihn eine Partie in einem Oratorium hatte einstudiren lassen, nahm er ihn mit nach München, wo er auf Ferrandinis (S. 148) Aufforderung in einer Oper auftrat. Dies wurde die Veranlassung, daß er sich zu Bernacchi nach Bologna begab, aus dessen strenger Schule er als einer der ersten Tenoristen seines Jahrhunderts hervorging. Er sang 1738 in Florenz bei der Vermählung der Maria Theresia, kehrte 1742 aus Italien nach Bonn zurück, wo sein Gehalt auf 750 fl. erhöht wurde, und sang an verschiedenen deutschen Höfen, 1749 in Wien in Jomellis Didone zu Metastasios großer Befriedigung[42]. Nach einem kurzen Aufenthalt in Italien ging er 1752 auf drei Jahre unter glänzenden Bedingungen nach Lissabon und von da 1755 nach Madrid, wo er mit Farinelli, obgleich er unter dessen Direktion stand, in steter Freundschaft lebte[43]. Im Jahre 1759 ging er mit ihm fort und wieder nach Neapel, wo Naumann 1767 mit ihm zusammentraf. Hier, wird erzählt, machte sein Gesang einen so tiefen Eindruck auf die Fürstin Belmonte-Pignatelli, daß sie dadurch von einer tiefen Melancholie geheilt wurde, in welche der Tod ihres Gemahls sie versetzt hatte[44]. Als er 1770 wieder nach Deutschland kam und Karl Theodor ihn aufforderte in seine Dienste zu treten, erklärte der bescheidene Mann, er werde sich glücklich schätzen, wenn der Kurfürst mit seinen geringen Überresten zufrieden sein wolle. Seine Stimme war der schönste Tenor, den man hören konnte, von der Tiefe

[41] Lebensabriß und Charakteristik von Raaff ist gegeben A. M. Z. XII S. 857 ff. Ich konnte auch Bonner Traditionen benutzen.

[42] Metastasio, Opp. post. I p. 359.

[43] Einige Züge der Freigebigkeit und Huld, welche ihm in Portugal und Spanien zu Theil wurde, theilt Reichardt mit (Berlin. musik. Zeitg. 1805 I S. 278). Er verließ Lissabon unmittelbar vor dem Erdbeben und ließ zum Dank für seine Rettung in Holzem eine Kapelle erbauen.

[44] Cäcilia V S. 44.

des Basses bis in die Region der Althöhe gleichmäßig, voll und rein. Mit einer vollkommenen Meisterschaft in der Kunst des Gesanges, welche sich auch in einer bewundernswürdigen Fertigkeit vom Blatt zu singen und in der Kunst zu variiren und zu kadenziren kund gab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag, so daß „sein schönes Herz in seinem Gesange wiederzuhallen schien", und die einsichtigste Beurtheilung und ruhigste Überlegung[45]. Diesen Vorzügen gesellte sich noch die reinste und deutlichste Aussprache zu, so daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Als Mozart ihn zuerst in Günther von Schwarzburg hörte, machten die Schwächen des schon alten Mannes den Haupteindruck auf ihn. Er schreibt (14.—16. Nov. 1777):

H. Raaff hat unter 4 Arien und etwa beyläufig 450 Täct einmal so gesungen, daß man gemerkt hat, daß seine Stimme die stärkste Ursach ist, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen höret und nicht in demselben Augenblicke denkt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es ist halt doch gewiß; ich habe es bey mir selbst bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dies der Raaff ist, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen, so aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und schmutze. Er war auch sein Lebtag, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man mußte ihn nur hören und nicht sehen: er hat auch gar keine gute Person nicht[46]. In der Oper mußte er sterben, und das singend, in einer langen, langen, langen langsamen Arie, und da starb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flut. Wendling im Orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte, daß es unnatürlich seye so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben Sie nur eine kleine Geduld, jetzt wird er bald hin seyn, denn ich höre es. Ich auch, sagte er und lachte.

Nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er seiner Kunst mehr Gerechtigkeit widerfahren, doch war seine Weise zu singen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778) giebt er ausführlicher sein Urtheil ab, dem man anmerkt, daß er dem trefflichen Manne, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch seine Überzeugung nicht verläugnen mag.

[45] Schubart, Selbstbiographie 14 I S. 214; Ästhetik S. 137 f.

[46] [Nach Bonner Tradition (Aufz. des alten Fischer, über welchen vgl. Thayers Beethoven I Anh. S. 319) war Raaff ein ziemlich großer hagerer Mann mit schwarz-bräunlichen schönen Gesichtszügen.]

Hier als er im Concert spirituel debutirte, sang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritsache ist, und da hab ich ihn das erstemal singen gehört. Er hat mir gefallen — das ist in dieser Art zu singen, aber die Art an sich selbst, die Bernacchische Schule, die ist nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich lasse zu, daß er, als er jünger und in seinem Flor war, seinen Effect wird gemacht haben, daß er wird surprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir ists zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt ist, wenn er so kleine Sachen singt, so gewisse Andantino, wie er auch so gewisse Arien hat, da hat er so seine eigene Art. Jeder an seinem Ort. Ich stelle mir vor, daß seine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerket, so weit es sein Alter zuläßt, eine gute Brust und langer Athem — und dann diese Andantino. Seine Stimme ist schön und sehr angenehm. Wenn ich so die Augen zumache wenn ich ihn höre, so finde ich an ihm viel gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. — — Meißner hat wie sie wissen die üble Gewohnheit, daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch besser als der Raaff. Was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister, und dann seine gute und deutliche Aussprach, daß ist schön, und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino oder kleine Canzonette. Er hat vier teutsche Lieder gemacht, die sind recht herzig.

Daß er auf der Bühne nur Sänger und als Schauspieler steif und hölzern war, wurde von allen zugestanden. Im Leben aber bewährte Raaff die Ruhe und Gleichmäßigkeit eines ehrenwerthen Charakters und einer echten Frömmigkeit. Sein Wandel war sittlich rein, sein Urtheil über Moralität wie über seine Kunst ernst und streng. Mitunter polterte er wohl heraus, übrigens war er gutmüthig, wohlwollend, ein treuer Freund und mit eigener Aufopferung wohlthätig. Kein Wunder, daß ihm auch Mozart, nachdem er ihm nahe gekommen war, stets mit herzlicher Anhänglichkeit zugethan blieb[47].

Neben Raaff zeichnete auch sein Schüler Frz. Hartig (geb 1750) sich als Tenorist aus[48].

[47] Raaff lebte, nachdem er im Idomeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden, zwischen Andachtsübungen und Lektüre seine Zeit theilend, in München und starb dort 1797.

[48] „Wir hatten dieser Tage den virtuoso Hartig hier", schreibt Jacobi an

Nicht auf gleicher Höhe mit der Oper stand in Mannheim die Kirchenmusik[49]. Schubart klagt, daß man den Kirchenstil geringer Aufmerksamkeit würdige, die alten Messen verschmähe und neue einführe, die im weichsten und winzigsten Opernstil hingetändelt seien. Auch Holzbauers Kompositionen für die Kirche findet er nicht so gelungen als seine dramatischen[50]. Mozart hörte eine Messe von Holzbauer, „die schon 26 Jahre alt ist und aber recht gut ist“, wie er seinem Vater schreibt (4. Nov. 1777). „Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstil, einen guten Satz der Vokalstimmen' und Instrumenten“. Dennoch war er mit der Kirchenmusik im allgemeinen keineswegs zufrieden und getrauete sich nicht, wie er in demselben Briefe schreibt, eine von seinen Messen dort zu produziren.

Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch alles kurz seyn. — Wegen dem Kirchenstil? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bey den dermaligen Umständen hauptsächlich für die Istromenti schreiben muß, weil man sich nichts Schlechteres gedenken kann, als die hiesigen Vocalstimmen. 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori und 6 Bassi zu 20 Violini und 12 Bassi verhält sich just wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dieß kommt daher, die Welschen sind hier jetzt miserabel angeschrieben. Sie haben nur 2 Castraten hier, und die sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die sie haben, sind elendig, und die Tenori und Bassi wie bey uns die Todtensinger.

Noch schlechter war es mit der Orgel bestellt, und über die beiden Hoforganisten gießt er die volle Schale seines Spottes aus.

Zwey Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigenst nach Mannheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt, sie recht zu hören; denn hier ist es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dann allezeit spielen. Das erste Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meynung den zweyten noch

Wieland (8. Juni 1777 I S. 272) „Du solltest diesen Menschen singen hören! Das Recitativ aus der Alceste: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal executirt. Ich wünschte Dir die Freude nur dieses Recitativ von diesem Sänger zu hören“.

[49] Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 214.

[50] Schubart, Ästhetik S. 132.

mehr als den ersten; denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die Orgel schlägt? Unser zweyter Organist. Er schlägt miserable. Wie ich den Andern hörte, wer ist denn der? — Unser erster. Der schlagte noch miserabler. Ich glaube, wenn man sie zusammenstöße, so würde noch was Schlechteres herauskommen. Es ist zum Todtlachen, diesen Herren zuzusehen. Der zweyte ist bey der Orgl wie das Kind beim Dreck; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingestanden und habe ihm zugesehen, in der Absicht, ihm etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey jeder Note in alle Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist, daß er 6stimmig spielt, meistentheils aber quintstimmig und octavstimmig; er läßt auch oft für Spaaß die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgl.

Vor allem aber war es die Instrumentalmusik, durch welche Mannheim sich auszeichnete, und das dortige Orchester galt nach dem einstimmigen Urtheil für das erste in Europa. Es war zahlreicher und vollständiger besetzt, namentlich in den Blasinstrumenten, als sonst damals gebräuchlich war[51]; Mozart lernte hier zuerst die Klarinetten als Orchesterinstrument kennen. „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!“ schreibt er (3. Dez. 1778). „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effect macht“[52]. Burney wußte nur einen Mangel zu bemerken, der aber in allen Orchestern hervortrat, die nicht immer ganz reine Intonation der

[51] Eine Übersicht der Mannheimer Kapelle aus dem Jahre 1756 ist mitgetheilt in Marpurgs kritischen Beiträgen II S. 567 ff., aus dem Jahre 1767 in Hillers wöchentl. Nachrichten II S. 167 ff., wo die Klarinettisten sich finden, die dort noch fehlten. Mozart schreibt seinem Vater (4. Nov. 1777): „Das Orchester ist sehr gut und stark; auf jeder Seite 10 bis 11 Violin, 4 Bratschen, 2 Oboe, 2 Flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 Violoncelli, 4 Fagotti, 4 Contrabassi und Trompetten und Pauken“. Für die starken Trompetenchöre waren im Opernsaal auch hier (S. 185) zwei Tribünen gebaut.

[52] Ursprünglich wurde die Klarinette, wie der Name zeigt, der Trompete nahegestellt, deren hohen Tonlagen das kunstmäßige Klarinblasen einen der Klarinette verwandten Klang abzugewinnen verstand. Von der Militär- und Harmoniemusik kam sie spät ins große Orchester. Hiller merkt ihren Gebrauch als etwas Besonderes in Agricolas L'amore di Psiche an (Wöchentl. Nachr. 1769 Anh. S. 87). In älteren Partituren, zum Theil auch in den Mozartschen, halten sich die Klarinetten nicht selten zu den Blechinstrumenten, und gesellen sich allmählich den Holzinstrumenten bei, bis sie frei in der Mischung der Klangfarben verwendet werden. Vgl. Adam, Dern. souv. d'un music. p. 181 f.

Blasinstrumente[53]. Übrigens war es nicht allein die Kraft eines wohlbesetzten, die Sicherheit und Gleichmäßigkeit eines tüchtigen Orchesters, welche man lobte, sondern ein fein schattirter Vortrag, wie man ihn früher nicht kannte[54]. Man verstand es, piano und forte in den verschiedensten Abstufungen wiederzugeben, das crescendo und diminuendo wurde in Mannheim erfunden und lange Zeit dort in einer Weise ausgeführt, die man an anderen Orten nicht nachzuahmen vermochte[55]; man wußte endlich diese und andere Mittel des Vortrags, wie die geschickte Verschmelzung der Blasinstrumente mit den Saiteninstrumenten[56], in einer Weise zu verwenden, daß ein wohlgegliedertes, fein nuancirtes Ganze zum Vorschein kam. Diese außerordentlichen Leistungen des Mannheimer Orchesters, welche bei den Zeitgenossen eine ähnliche Bewunderung erregten[57], wie die des Pariser Orchesters unter Habenecks Leitung in unserer Zeit, wurden dadurch begünstigt, daß dasselbe auch in den regelmäßigen Musiken des Kurfürsten spielte, an denen er selbst sich betheiligte (S. 324); hier wurde in Symphonien und Konzerten die eigentliche Instrumentalmusik gebildet und gepflegt[58]. In der Mannheimer Kapelle fanden sich die trefflichsten Künstler; Cannabich, Toeschi, Cramer, Stamitz, Fränzel als Violinspieler, Wendling als Flötist, Le Brun und Ramm als Oboisten, Ritter als Fagottist, Lang als Hornist zählten unter den

[53] Burney, Reise II S. 74 f.

[54] Burney, Reise II S. 74. Schubart, Selbstbiographie 14 I S. 212. A. M. Z. I S. 882.

[55] Reichardt sagt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden I S. 11) vom Berliner Orchester: „Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattirung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben niemals bedient“. Er erzählt, daß, als Jomelli dasselbe zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Athem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden.

[56] Schubart, Ästhetik S. 130.

[57] Schubart, Ästhetik S. 130: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein forte ist ein Donner, sein crescendo ein Katarakt, sein diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein piano ein Frühlingshauch“.

[58] Burney, Reise II S. 73.

ersten Virtuosen ihrer Zeit. Allein ihre Größe beruhte ebenso sehr auf der vortrefflichen Disziplin des Orchesters, welche gerade so vielen bedeutenden Künstlern gegenüber festzuhalten kein kleines Verdienst war[59]. Dies hatte sich nach Stamitz dessen Schüler Christ. Cannabich (1731—1798) erworben, der in Italien ausgebildet, 1765 Konzertmeister wurde, und seit 1775 die Kapelle dirigirte. Mochten seine Kompositionen[60] zu jener Zeit von manchen Seiten überschätzt werden; er war ein ausgezeichneter Geiger nicht allein als Solospieler, sondern vielleicht in höherem Grade als Anführer des Orchesters, und ein vorzüglicher Lehrer. Der größte Theil der Violinspieler im Mannheimer Orchester war aus seiner Schule hervorgegangen und diese Übereinstimmung der Bildung trug nicht wenig zu der Einheit in der Ausführung bei. Cannabich, mehr nachdenklich als erfinderisch, hatte alle Mittel und Bedingungen von Orchestereffekten untersucht, er vervollkommnete die Technik des Geigenspiels besonders, um tüchtige Ripienspieler zu bilden. Da er mit Einsicht und angebornem Dirigententalent[61] „das beste deutsche Herz"[62] und den Ruf eines sittlichen, nüchternen Lebenswandels vereinigte, besaß er die Achtung und Zuneigung seiner Kapelle, und war so im Stande, den Leistungen derselben den hohen Grad von Vollendung zu geben.

In Mannheim bildete sich ein eigenthümlicher Geschmack schon durch die Vielseitigkeit der Leistungen aus, und Karl Theodor war darauf bedacht, Komponisten und Virtuosen verschiedener Art zu beschäftigen[63]. Bildete auch italiänische Musik und Schule den Grund, so wirkte doch schon der Umstand, daß deutschen Künstlern die Pflege der Musik anvertraut wurde, auf eine eigenthümliche Ausbildung derselben hin, selbst ehe das

50 Burney, Reise II S. 73.

60 [Außer Opern, Symphonien u. s. w. schrieb er Ballets, welche großen Beifall fanden. Zwei nach J. Müllers Vermuthung von ihm komponirte Ballets: das Fest der Liebe, und das Urtheil des Paris, wurden 1770 in Freiburg bei Gelegenheit der Durchreise der Erzherzogin Marie Antoinette aufgeführt. Allg. Mus. Ztg. 1870 S. 310 fg.]

61 Schubart, Ästhetik S. 137. Musik. Alman. f. 1782 (Alethin.) S. 6 f.

62 Schubart, Selbstbiographie 14 I S. 210 f. vgl. S. 227 A. M. Z. V S. 276.

63 Vgl. Schubart, Ästhetik S. 129 f. Ein Verzeichnis der großen Opern, welche unter Karl Theodor in Mannheim aufgeführt sind, giebt Lipowsky, Baierisches Musik-Lexikon S. 387.

nationale Element als das maßgebende betont wurde. Ferner machte in Mannheim sich neben italiänischem auch französischer Einfluß auf die Musik geltend; die Verbindung, welche der Kurfürst von der Pfalz mit Paris unterhielt, kam auch seinen Musikern durch Geld, Anerkennung, Belohnung und mancherlei Anregung zu gut. Endlich mußte schon die Vorliebe für Instrumentalmusik eine selbständige Richtung der musikalischen Produktion hervorrufen.

Der Aufenthalt in einer Stadt, welche an Bildungsmitteln, an bedeutenden Persönlichkeiten so reich war[64], mußte auf Mozart nachhaltigeren Einfluß üben, als dies in Salzburg, Augsburg oder München der Fall sein konnte. Er kam zu einer Zeit nach Mannheim, wo das künstlerische und litterarische Streben sich frisch und thätig regte und zwar gerade auf dem Gebiet, für welches er sich vorzugsweise berufen fühlte, auf dem dramatischen, am lebhaftesten. Wir sehen aber nicht, daß dieser Reichthum ihm irgend imponirte; im Gefühl seiner Selbständigkeit, im Vertrauen auf seine Kraft ließ er es sich in dem anregenden Verkehr wohl sein, ohne sich irgendwie beschränkt zu fühlen. Anfangs wunderte er sich, daß man ihm nicht als einem schon Bekannten mit mehr Achtung entgegenkam. Er lernte am Tage nach seiner Ankunft den Violinisten Chr. Danner (geb. 1745) bei Cannabich kennen und ging mit ihm in die Probe[65]. „Ich habe geglaubt, ich kann das Lachen nicht enthalten, wann man mich den Leuten vorgestellt hat. Einige, die mich per renommée gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich groß angesehen, aber auch so gewiß lächerlich. Sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Großes und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren“. Mozart

[64] Schubart schildert die mannigfachen Anregungen, welche Mannheim damals darbot (Selbstbiogr. 14 I S. 196 ff.).

[65] Es wurde Händels Messias probirt; Mozart wartete ihn nicht ab, weil ihn ein Magnificat von Vogler, das vorher probirt wurde und schier eine Stunde dauerte, zu sehr ermüdete (31. Okt. 1777). Von der Aufführung am 1. Nov. berichtet er nichts, sie scheint keinen Eindruck gemacht zu haben. In den Betrachtungen der Mannh. Tonsch. I S. 119 wird gemeldet, alle Zuhörer hätten beim Messias gegähnt trotz der vortrefflichen Ausführung, während Voglers Magnificat „unbeschreibliche Wonnegefühle erregte“. Später wird mitgetheilt (a. a. O. S. 280), der zweite Theil des Messias sei nicht aufgeführt, weil kein Zuhörer diese trockne Musik aushalten wolle.

mochte es freilich auch in späteren Jahren nicht gern ertragen, wenn seine kleine Gestalt, sein nicht bedeutendes Äußere von anderen bemerkt, wohl gar hervorgehoben wurde, selbst wenn dies im Gegensatz zu seinen Leistungen geschah. Es kam so, wie er sagte. Bald hatte er sich als Virtuos und Komponist die Achtung und Bewunderung der Mannheimer Musiker erworben, und die Gefälligkeit, mit welcher er sich ihnen durch seine Talente nützlich machte, seine Munterkeit und Behaglichkeit im Verkehr machten ihn beliebt. Je mehr die Erinnerung an die Salzburger Zustände zurücktrat, um so besser befand er sich. Schon von München aus konnte er seinem Vater schreiben (26. Sept. 1777): „Ich bin immer in meinem schönsten Humor. Mir ist so federleicht, seitdem ich von dieser Chicane weg bin! ich bin auch schon fetter". Wie wohl wurde es ihm erst in Mannheim, wo er sich in einem Verkehr mit gebildeten Künstlern fand, der ihn anregte und befriedigte. Die Mitglieder der Kapelle waren gut bezahlt[66] und gut gehalten; Karl Theodors Vorliebe für Musik und wohlwollende Leutseligkeif gab ihnen eine freie Stellung, so daß der Umgang auch in diesen Kreisen liberal und bequem war. Schubart bekennt, Haus, Tisch und Herz derselben habe ihm die ganze Zeit seines Aufenthaltes zu Gebote gestanden, und an allen Kunstübungen und Ergötzungen habe man ihn Theil nehmen lassen[67]. Dieselbe Erfahrung machte auch Mozart; freilich konnte ihm bei längerem Verkehr nicht entgehen, daß die frivole Leichtfertigkeit einer üppigen Hofhaltung[68] auch manche Künstlerkreise berührt hatte.

Die freundliche Aufnahme, welche er bei **Cannabich** fand, führte bald zu einer vertraulichen Freundschaft und einem täglichen Verkehr mit der Familie, an welchem auch die Mutter Theil nahm. Er speiste oft Mittags mit ihnen und es dauerte nicht gar lange, so fand er sich »al solito« zum Nachtessen bei Cannabichs ein und blieb den Abend dort; da wurde diskurrirt, bisweilen auch gespielt, dann pflegte aber Wolfgang ein Buch aus der Tasche zu ziehen und zu lesen. Mitunter ging es auch lustig und ausgelassen her, wie folgende humoristische Beichte

66 Man sagte, daß auf Musik und Oper jährlich 200000 Gulden verwandt wurden; K. R[isbeck], Briefe I S. 332.

67 Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 210.

68 Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 223. 225. K. R[isbeck] Briefe I S. 341.

bezeugt, welche Wolfgang seinem Vater ablegt (14. November 1777):

Ich Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart gebe mich schuldig, daß ich vorgestern und gestern (auch schon öfters) erst bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benenneten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, seiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatzmeister, Ramm und Lang, oft und nicht schwer, sondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Sauereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht so gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlsführerin, nämlich die sogenannte Lisel mich gar so sehr dazu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen, daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich bekenne alle diese meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung sie öfter bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor mein angefangenes sündiges Leben noch immer zu verbessern. Darum bitte ich um die heilige Dispensation, wenn es leicht seyn kann; wo nicht, so gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch seinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum spricht der selige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des brennsuppigen Coffe, der schimmelichten Limonade, der Mandlmilch ohne Mandeln, und insonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er selbst ein großer Kenner und Künstler in gefrornen Sachen war.

Daß er beim Musiziren nicht fehlte, versteht sich von selbst; gleich in den ersten Tagen spielte er dort einmal seine sechs Sonaten alle hinter einander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent, und machte sich dasselbe wohl auch bei passender Gelegenheit nutzbar, wie wenn Wolfgang ihm gut spielbare Klavierauszüge seiner Ballets machte. Aber keineswegs war Eigennutz der Grund seines Wohlwollens; er sowohl als seine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, interessirten sich mit Eifer für sein Wohlergehen und bewährten sich ihm jederzeit als treue Freunde. Der Magnet, welcher Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeit lang dort fesselte, war Cannabichs älteste Tochter Rosa, die damals dreizehn Jahr alt war, „ein sehr schönes, artiges Mädl“, wie er sie dem Vater beschreibt (6. Dez. 1777). „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmuth und Freundlich-

keit“[69]. Den Tag nach seiner Ankunft (31. Okt.) spielte sie ihm etwas vor; er fand, daß sie ganz artig Klavier spiele und fing an einer Sonate für sie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Das erste Allegro wurde auf denselben Tag fertig. „Da fragte mich der junge Danner“, berichtet er dem Vater weiter, „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen. — Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es ist auch so: wie das Andante, so ist sie“. Am 8. Nov. schrieb er bei Cannabichs das Rondo — „folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen“. Beim Einstudiren dieser Sonate interessirte ihn ihr Talent um so mehr, als er ihr Spiel vernachlässigt fand. „Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. — Wenn ich ihr förmlicher Meister wäre, so sperrte ich ihr alle Musikalien ein, deckte ihr das Klavier mit einem Schnupftuch zu und ließe ihr so lang mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordenten ꝛc. exerciren, bis die Hand völlig eingericht wäre, denn hernach getrauete ich mir eine rechte Clavieristin aus ihr zu machen“. Es kam dann auch zu einem förmlichen Unterricht; er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg sehr zufrieden. „Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches Vergnügen gemacht“, schreibt er (6. Dez. 1777), „sie hat meine Sonate ganz vortrefflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen Empfindung; sie spielt sie aber auch recht gern“. Der Vater fand (11. Dez. 1777) die Sonate sonderbar; es sei etwas vom vermanierirten Mannheimer goût darinnen, doch nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben werde[70].

Auch mit dem ausgezeichneten Flötisten Joh. Bapt. Wendling, der seit 1754 in der Kapelle war und ein angenehmes

[69] Daß sie damals sehr anziehend gewesen sei, bezeugt auch eine Äußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel solcher süßer unschätzbarer Augenblicke schenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der schönen Rose Cannabich. Ihre Erinnerung ist meinem Herzen ein Eden!“ Eine begeisterte Schilderung giebt der Musik. u. Künstleralm. f. 1783 S. 27 f. Später (1786) wird sie als Mad. Schulz erwähnt.

[70] [Es ist die Sonate in C dur 309 K., S. XX 7, nach gewiß richtiger Annahme Köchels (Handschr. Zus.), der auf Nottebohm verweist.]

Haus machte, trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein; „da war alles in der größten Höflichkeit", berichtet er dem Vater. „Die Tochter [Auguste], welche einmal Maitresse vom Kurfürsten war, spielt recht hübsch Clavier[71]. Hernach habe ich gespielt. Ich war heute in einer so vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beschreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopf gespielt und drei Duetti mit Violine, die ich mein Lebtage niemalen gesehen und dessen Autor ich niemalen nennen gehört habe. Sie waren allerseits so zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küssen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn sie ist gar kein Hund". Er komponirte der Mlle. Gustl, welche Wieland einer Madonna von Rafael oder Dolce so ähnlich fand, daß man sich kaum erwehren könne, ihr ein Salve Regina zu adressiren[72], auch gleich ein französisches Lied. Sie hatte ihm den Text gegeben und trug es unvergleichlich vor, so daß es alle Tage „beym Wendling" gesungen wurde, wo sie „völlig Narren darauf waren". Er versprach ihr, deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigstens später auch angefangen wurde[73]. Auch für die Mutter, Dorothea Wendling, wurde eine Arie mit Recitativ wenigstens skizzirt; sie hatte sich den Text aus Metastasios Didone (II, 4) Ah! non lasciarmi no, bell idol mio selbst ausgesucht, und war ebenso wie die Tochter „ganz närrisch auf diese Arie". Da Mozart in seinen Skizzen die Singstimme und den Baß vollständig auszuschreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten pflegte, konnte man nach einem solchen Entwurf die Arie singen und allenfalls begleiten. Ob sie je ausgeführt ist, weiß man nicht. Und Wendling selbst ging auch nicht leer aus; wir erfahren, daß bei Cannabich ein Konzert von ihm probirt wurde, zu welchem Mozart ihm die Instrumente gesetzt hatte (22. Nov. 1777). Er hatte gegen die Flöte eine Abneigung und gegen die Flötisten ein Mißtrauen, aber mit Wend-

[71] Schubart, Ästhetik S. 144. [In einem Briefe vom 3. Dez. an das Bäsle schreibt Mozart, daß sie immer kränklich sei. Nottebohm, Mozartiana S. 50.]

[72] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 192. Vgl. Briefe von Gleim u. Heinse I S. 424.

[73] Die beiden französischen Lieder Oiseaux, si tous les ans und Dans un bois solitaire (307. 308 K., S. VII 9. 10) werden diese in Mannheim komponirten sein. [Vgl. über dieselben Chrysander, A. M. Z. 1877 S. 36.]

ling machte er eine Ausnahme. „Ja wissens", sagte er zu dessen Bruder, der ihn damit neckte, „das ist was anderes beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler, und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch — schauens, da ists immer recht, er hats Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen und Gabelmachen schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was Adagio heißt"[74].

Dem Oboisten Friedr. Ramm (geb. 1744), den er bei Cannabich traf und fand, daß er recht gut blase und einen feinen hübschen Ton habe, schenkte er gleich sein Oboenkonzert, worüber er vor Freude „närrisch wurde" (4. Nov. 1777). Er machte es zu seinem cheval de bataille, spielte es in demselben Winter fünfmal (13. Febr. 1778), es gefiel sehr, „obwohl man wußte, daß es von mir war".

Wenn die stete Bereitschaft im Komponiren Mozart Bewunderung und Zuneigung verschaffte, so machte er sich nicht minder als Orgel- und Klavierspieler geltend, während wir nicht mehr hören, daß er Violine gespielt habe. Er erzählt seinem Vater launig (13. Nov. 1777), wie er bald nach seiner Ankunft die Mannheimer durch sein Orgelspiel in Verwunderung gesetzt habe.

Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier gewöhnlichen war, so guckte sich alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich Ihnen eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte [Konzertmeister] Toeschi und Wendling stunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, es stund dann und wann pizzicato, da gab ich allezeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt dem Benedictus muß man hier allezeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da stunden sie alle da und machten Gesichter. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fuge. Das Pedal ist anderst als bey uns, das machte mich anfangs ein wenig irrig, aber ich kam gleich drein.

[74] Wolzogen, Rezensionen 1865 Nr. 6 S. 82. Vgl. Schubart, Ästhetik S. 143.

Als die neue Orgel in der lutherischen Kirche probirt wurde (18. Dez.), wozu man alle Kapellmeister einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter schreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand dieselbe sehr gut, sowohl im Pieno als in einzelnen Registern, nur mit Vogler, der sie spielte, war er nicht zufrieden; deshalb spielte er selbst auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm sich aber gleich vor in der nächsten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „sich auf der Orgl köstlich divertiren". Auch in der reformirten Kirche, deren Orgel als eine ganz ausgezeichnete gepriesen wird[75], spielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

Wie große Bewunderung er als Klavierspieler erregte, berichtete die Mutter (28. Dez. 1777):

Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spiellet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals so gehört hat: mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu finden sey. Obwohl hier Beecké gewesen, sowie auch Schubart, so sagen doch alle, daß er weit darüber ist in der Schönheit und gusto und Feinigkeit; auch daß er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie alle aufs höchste.

In Mannheim trat das Klavierspiel gegen die Virtuosität auf den Orchesterinstrumenten zurück, so daß Pet. Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, gar nicht Klavier spielen konnte und an diesem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, nie Geschmack fand[76]. Doch fehlte es Mozart nicht an Gelegenheit sich mit anderen Klaviervirtuosen zu messen. Der Abbé Joh. Fr. Xav. Sterkel (1750—1817), einer der berühmtesten Klavierspieler jener Zeit, kam während Mozarts Anwesenheit von Mainz, wo er Pianist und Kaplan des Kurfürsten war[77], nach Mannheim. „Vorgestern auf den Abend", berichtet er dem Vater (26. Dez. 1777), „war ich al solito beym Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er spielte fünf Duetti, aber so geschwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht

[75] Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 203 f.
[76] A. M. Z. XXVIII S. 466.
[77] C. M. v. Webers Lebensbild I S. 248 f.

deutlich und nicht auf den Takt; es sagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich spielte das sechste und in Wahrheit besser als der Sterkel". Was ihm an Sterkel mißfiel, das Bestreben durch rasches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponiren, während es doch nur ein Nothbehelf war um die Mängel eines künstlerischen Vortrages zu verdecken, das tadelte er auch an dem Spiel **Voglers** (1749—1814), des einzigen Mannheimer Klaviervirtuosen, und ungleich härter. Er erzählt seinem Vater (17. Jan. 1778), wie er bei einer großen Gesellschaft mit Vogler zusammengetroffen sei.

Nach Tische ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte sie spielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. Vor dem Tische hat er mein Concert (welches die Mademoiselle vom Hause spielt und das von der Litzau ist [XVI. 8]), prima vista herabgehudelt[78]. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? so ein prima vista spielen, und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig sind so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als **er**. Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Übrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge rc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel: der linke

[78] „In Absicht des Spielens vom Blatt weg", heißt es Musik. Real-Zeitg. 1788 S. 61, „ist Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige". Vgl. musik. Korresp. 1790 S. 119. 1792 S. 379. Schubart, Ästhetik S. 133 ff. Manche zogen Beecké und Mozart ausdrücklich ihm vor (Musik. Real-Zeitg. 1789 S. 262).

Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen.

Dies Urtheil läßt die tiefe Abneigung gegen Vogler nicht verkennen, welche in allen Äußerungen Mozarts über denselben deutlich hervortritt (s. Beilage, „Mozart und Vogler“). Er hatte sich persönlich über Vogler nicht zu beklagen; „der Hr. Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen“, schreibt er dem Vater (17. Jan. 1778), „indem er mich schon oft geplagt hatte zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmuth besiegt und hat mir die erste Visite gemacht“. Daß nicht die Rivalität, in welcher beide als Komponisten, Orgel- und Klavierspieler zu einander standen, Mozart bewog, große Verdienste zu verkennen und zu verkleinern, bedarf keiner Versicherung. Vielleicht konnte sie beitragen sein Urtheil zu schärfen, wesentlich wurde dasselbe wohl dadurch bestimmt, daß „das ganze Orchester von unten bis oben“ gegen Vogler eingenommen war. Man betrachtete ihn als einen Eindringling, der seine angenehme Stellung in Mannheim erschlichen, anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer intriguire; man fand seine violetten Strümpfe, die ihm als päpstlichem Protonotar zukamen, bizarr[79], und daß er in Gesellschaften mit seinen Musikalien ein Gebetbuch mitschickte, daß er seine Besuche oft warten ließ bis er seine Gebete verrichtet hatte, sah man als auf Effekt berechnet an[80]; man klagte über seinen Hochmuth, der nichts gelten lassen wollte, und fand seine eigenen Leistungen weit unter den Erwartungen, welche er selbst rege machte. So war das Urtheil über ihn in den Kreisen, welche Mozart befreundet waren, und die auf ihn großen Einfluß übten. Aber von allem abgesehen, was durch Parteileidenschaft und Klatscherei entstellt sein mag, wird es begreiflich, daß zwei so verschiedenartige Menschen einander vielmehr abstoßen als anziehen mußten. Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; schon daß er so enthusiastische Anhänger und geschworne Feinde fand und seine Zeitgenossen in lebhafter Bewegung für oder gegen seine mannigfachen Versuche zu erhalten wußte, dient als Beweis dafür. Er besaß musikalisches Talent, Verstand und

[79] Musik. Real-Zeitg. 1788 S. 70.

[80] Musik. Real-Zeitg. 1788 S. 77 f. Forkels musik. Alman. 1789 S. 135.

Scharfsinn, und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so daß er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches erreichte, soweit das Technische — im weiteren Sinn gefaßt — reicht. Aber diese Eigenschaften können, wenn nicht eine wahrhaft schöpferische Kraft sie verwendet, weder in Kunst noch Wissenschaft das letzte Ziel des unvergänglich Schönen und Wahren erreichen. Und diese Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit. Die verschiedenen ihm zu Gebote stehenden Kräfte scheinen einander zu hemmen statt zu fördern, der Musiker tritt dem Denker, der Denker dem Musiker in den Weg. Daher finden wir, daß er, um starke Wirkungen hervorzubringen, zu einer reflektirten Technik seine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunst sucht. Mag es die Illustration eines ausgedachten Programms gelten[81], wobei die Charakteristik immer mehr in eine Häufung rein sinnlicher Effekte ausartet, oder ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretisch-musikalischer Art — und nach beiden Seiten hin ist er bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz solcher Leistungen das Interesse für dasjenige, was nicht aus dem Wesen des Kunstwerks hervorgeht, sondern von außen hinzugebracht ist. Diese Richtung der musikalischen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geistesbildung das Defizit der künstlerischen Schöpferkraft decken soll, und je stärker sie zur Mitwirkung herangezogen wird, um so entschiedener die natürliche Entwickelung des rein Künstlerischen hemmen muß, ist zuerst von Vogler eingeschlagen worden. Durch seine berühmten Schüler Weber und Meyerbeer, welche dieselbe in sehr verschiedener Weise verfolgt haben, ist sie für die Entwickelung der modernen Musik verhängnisvoll geworden. Ein künstlerisches Streben der Art läßt voraussetzen, daß auch dem Menschen die innere Einheit fehle, welche Ehrgeiz und Berechnung dem sittlichen Charakter so wenig als dem künstlerischen zu geben vermögen. In der That erscheinen die Widersprüche in Voglers Leben und Wesen, welche selbst seine Anhänger bezeugen[82], ebenso begreiflich wie die Widersprüche seiner künstlerischen Natur. Stellen wir einem solchen Manne Mozart gegenüber, dessen schöpferisches Genie in sich selbst Gesetz und

[81] N. Ztschr. f. Mus. II S. 85.

[82] Vgl. C. M. v. Weber (Lebensbild III S. 178). Gfr. Weber, Cäcilia XV S. 40 f.

Maß trug, sein ganzes Wesen in jedem Moment durchdrang und bestimmte und auch die angestrengte Arbeit zur künstlerischen Freiheit erhob, dessen sittliche Natur durch strenge Erziehung, ohne an ihrer Gesundheit und Wahrheit einzubüßen, feiner und edler geworden war, so begreift man, daß er sich instinktmäßig von ihm abgezogen fühlen mußte, und daß es tief in seiner eigenen Natur begründet lag, wenn er ihm entgegentrat, ihm selbst nicht völlig Gerechtigkeit widerfahren ließ. Daß Mozart durch sein Urtheil über Vogler, mit dem er sicher nicht hinter dem Berge hielt und dem sein Benehmen entsprochen haben wird, diesen empfindlich kränkte, kann nicht zweifelhaft sein; ob dieser ihm, wie der Vater vermuthete, vor allen „entgegengearbeitet" habe, ist nicht zu sagen, Wolfgang selbst deutet nirgends darauf hin[83]. Zu denjenigen, welche Vogler in Mannheim anhingen, gehörte Peter Winter (1755—1826), seit 1764 Violinist in der Kapelle. Er war „Voglers beinahe einziger Freund und Gesellschafter, wenigstens Herzensfreund", und man bedauerte, daß er dessen Eitelkeit täglich Opfer brachte[84]; obgleich er selbst später nie Voglers Schüler genannt sein wollte[85]. Er scheint damals eine Abneigung gegen Mozart gewonnen zu haben, die dieser später empfindlich fühlen mußte.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch diese Stellung, welche er Vogler gegenüber nahm, nur noch vertrauter. Wendling dachte mit Ramm in den Fasten nach Paris zu reisen, wohin ihnen der Fagottist Ritter vorangehen sollte; sie wollten dort gemeinschaftlich Konzerte geben, ein Komponist und Klavierspieler wie Wolfgang war für sie der wünschenswertheste Gesellschafter und Wendling schlug ihm vor, mit zu gehen. Dieser hatte die größte Neigung und schrieb dem Vater (3. Dez. 1777):

Wenn ich hier bleibe, so soll ich in den Fasten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm Oboist, welcher sehr schön bläst, Hrn.

[83] [Die unbestimmte Äußerung in dem Briefe vom 10. Dez. 1877 „ich weiß schon wer die Ursache ist" giebt keinen sicheren Anhalt. Vogler erkannte auch später Mozarts Größe an, vgl. Schafhäutl, Allg. Mus. Ztg. 1878 S. 40. Über Vogler vgl. noch Lindgren, Deutsche Musiker in Schweden, Allg. Mus. Ztg. 1882 S. 884. v. Schafhäutl, Abt G. J. Vogler. Augsburg, Huttler 1887.]

[84] Musik. Korresp. 1788 S. 70.

[85] A. M. Z. XXVIII S. 354.

Balletmeister Lauchery nach Paris. Hr. Wendling versichert mich daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris — er ist erst zurückkommen — er sagt, das ist noch der einzige Ort, wo man Geld und sich recht Ehre machen kann: Sie sind ja ein Mann, der alles im Stande ist; ich will Ihnen schon den rechten Weg zeigen; Sie müssen Opera seria, comique, Oratoire und alles machen. — Wer ein Paar Opera in Paris gemacht hat, bekommt etwas Gewisses das Jahr; hernach ist das Concert spirituel, Academie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lektion giebt, so ist der Brauch für 12 Lektionen 3 Louisdor. Man läßt hernach Sonaten, Trio, Quatuor stechen per souscription. Der Cannabich, Toeschi, die schicken viel von ihrer Musik nach Paris. Der Wendling ist ein Mann der das Reisen versteht. Schreiben Sie mir Ihre Meinung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug scheint es mir. Ich reise mit einem Mann der Paris (wie es jetzt ist) in und auswendig kennt; denn es hat sich viel verändert. Ich gebe noch so wenig aus, ja ich glaube, daß ich nicht halb so viel depensire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicherweise bei Wendling im Hause. Den 12. dieses wird Hr. Ritter, der den Fagott sehr schön bläst, nach Paris reisen. Wenn ich nun allein gewesen wäre, hätte ich die schönste Gelegenheit gehabt; er hat mich selbst angesprochen. Der Ramm ist ein recht braver lustiger ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der schon viel gereist ist und folglich viel Erfahrung hat. Die ersten und besten von der Musik hier haben mich sehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderst als Hr. Kapellmeister.

Die Mutter war dem Reiseprojekt nicht abgeneigt; sie schreibt ihrem Manne (11. Dez. 1777):

Wegen den Wolfgang seiner Reise nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht ist; es ist bey dieser Zeit nirgends nichts zu machen als zu Paris. Monsieur Wendling ist ein ehrlicher Mann den jedermann kennt, er ist viel gereist und schon über 13 mal zu Paris gewesen, er kennt es inwendig und auswendig, und unser Freund Hr. v. Grimm ist auch sein bester Freund, welcher ihm viel gethan hat. Also kannst Du Dich entschließen, was Du willst ist mir recht. Der Herr Wendling hat mich versichert, er will gewiß Vater über ihm seyn, er liebt ihm wie seinen Sohn, und sollte so gut bey ihm aufgehoben seyn wie bey mir. Daß ich ihn selbst nicht gern von mir lasse, das kannst Du Dir einbilden und wenn ich allein nach Hause reisen müßte, so einen weiten Weg das ist mir auch nicht lieb; allein was ist zu thun? einen so weiten Weg nach Paris zu machen ist für mein Alter beschwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein.

Um diesen Plan auszuführen, war die nothwendige Bedingung, daß Wolfgang in Mannheim blieb. Sein erstes Bestreben war denn auch darauf gerichtet, sich dem Kurfürsten für eine Anstellung in der Kapelle zu empfehlen, und seine Freunde waren ihm dabei ernstlich behülflich. Gleich nach seiner Ankunft führte ihn, wie er berichtet (4. Nov. 1777), Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli ein, wo zufällig auch Cannabich anwesend war.

Hr. Holzbauer sagte auf welsch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey Sr. Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen; ich bin schon vor 15 Jahren hier gewesen, ich war dort 7 Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und so auch in der Musik. Ah, sagte der Graf, das ist der — —, was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er mit ernsthafter Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie so ganz passabel Clavier spielen. Ich machte eine Verbeugung.

Es waren gerade Gallatage, am ersten derselben stellte Graf Savioli Wolfgang der Kurfürstin vor, welche ihn sehr gnädig aufnahm und sich noch sehr wohl erinnerte, wie er vor fünfzehn Jahren dort gewesen sei, ob sie ihn gleich nicht würde wiedererkannt haben. Am dritten Gallatag (6. November) war große Akademie bei Hof, in welcher Mozart ein Konzert und vor der Schlußsymphonie „aus dem Kopf“ und eine Sonate spielte.

Der Churfürst, sie und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich spielte, so gieng der Churfürst und sie völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Churfürsten die Hand. Er sagte: Es ist jetzt, glaube ich, 15 Jahre, daß Er nicht hier war? — Ja, Ew. Durchlaucht, 15 Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er spielt unvergleichlich. Die Prinzessin, als ich ihr die Hand küßte, sagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.

Die Kurfürstin ließ ihn wissen, daß er noch einmal bei ihr allein spielen sollte und sie mußten nun zunächst bleiben um zu erwarten, wann sie ihn befehlen würde. Nach einigen Tagen händigte Graf Savioli ihm das Präsent ein, eine schöne

goldene Uhr, wiewohl ihm 10 Carolin lieber gewesen wären, als die auf 20 Carolin geschätzte Uhr. „Nun habe ich mit Dero Erlaubnis 5 Uhren; ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hosen noch ein Uhrtäschl machen zu lassen und, wenn ich zu einem großen Herrn komme, zwey Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren".

Nach der Meinung des Vaters sollte Wolfgang in Mannheim ohne bestimmte Aussicht auf eine Anstellung nicht länger als irgend nöthig verweilen; durch gute Freunde ließe sich für eine künftige Anstellung auch in seiner Abwesenheit wirken; er selbst müsse den Augenblick nutzen und sich an verschiedenen Orten hören lassen, um Geld zu erwerben und sich bekannt zu machen. In Frankfurt war den von ihm eingezogenen Nachrichten nach nichts zu machen; in Mainz wären durch den Beistand des Konzertmeister Georg Ant. Kreuser Konzerte bei dem für Musik enthusiasmirten Kurfürsten[56] und in der Stadt wohl zu Stande zu bringen. Vielleicht ließe sich auch in Coblenz beim Kurfürsten Clemens etwas erreichen, zwischen welchem und dem Kurfürsten Wolfgang in München bei der Tafel mit dem Bleistift komponirt hatte, als sie von England nach Hause reisten (S. 52), während Bonn nichts eintragen würde. Von solchen Ausflügen könnten sie ja auch nach Mannheim wieder zurückkehren, wenn dort nur Aussicht sei sich den Winter über zu halten; im äußersten Falle müsse man freilich an Paris denken, was aber eine schwierige und kostspielige Unternehmung sei. Ihm, der fortwährend mit Plänen umging, war es keineswegs recht, daß die Reisenden sich in Mannheim behaglich einzurichten schienen. Wolfgang aber, der zum ersten Mal bei kunstverständigen Fachgenossen Anerkennung, in gebildetem Familienverkehr Zuneigung und Anregung fand, fühlte sich in diesem neuen Elemente so wohl, daß er es gern hörte, wenn „alles zu ihm sagte: Wo wollen Sie denn den Winter hin? bey dieser Jahreszeit ist es ja gar übel zu reisen; bleiben Sie hier!" Und da erschienen ihm auch die Aussichten, welche die guten Wünsche so vieler guter Freunde ihm eröffneten, keineswegs unsicher. Die Mutter ließ sich von dem Sohne und seinen

[56] Schubart, Ästhetik S. 182.

Freunden leiten und war zufrieden, wenn man sie überredete, der Aufenthalt in Mannheim sei für Wolfgang das Vortheilhafteste.

Der Kurfürst hatte befohlen Mozart auch bei seinen natürlichen Kindern einzuführen, bei denen er sich Nachmittags einige Stunden aufzuhalten pflegte, auch an ihrem Unterricht näheren Antheil nahm. Mozart, der mit Cannabich hinging, berichtet dem Vater (8. Nov. 1777):

Da sprach ich den Churfürsten wie meinen guten Freund. Er ist ein recht gnädiger und guter Herr. Er sagte zu mir: Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geschrieben? — Ja, Ew. Durchlaucht! Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zur höchsten Gnad, mein größter Wunsch wäre, hier eine Opera zu schreiben. Ich bitte auf mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch deutsch! und schmutzte. — Das kann leicht geschehen[87]. — Er hat einen Sohn und drey Töchter[88], die älteste und der junge Graf spielen Klavier. Der Churfürst fragte mich ganz vertraut um alles wegen seine Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meister zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churfürst, als er ging, bedankte sich sehr höflich bey mir.

Nach einigen Tagen ging er wieder zu ihnen und spielte dort „recht von ganzem Herzen" dreimal auf Ersuchen des Kurfürsten, der sich neben ihn setzte und „unbeweglich blieb"; ein gewisser Professor mußte ihm ein Thema zu einer Fuge geben. Dies schien der geeignete Weg die Gunst des Kurfürsten zu gewinnen. Auf Anstiften Cannabichs, wie er seinem Vater bemerkt — der auch auf Cannabichs Freundschaft rechnete, weil sein Interesse wegen der Tochter damit verknüpft sei —, fragte er beim Grafen Savioli „einem recht braven Cavalier" an, ob ihn der Kurfürst nicht den Winter da behalten wolle, er sei

[87] L. Mozart hatte schon seinem Sohne geschrieben (2. Nov. 1777): „Ich wünsche daß Du in Mannheim etwas zu thun bekommst. Sie spielen immer deutsche Opern; vielleicht bekommst Du eine zu machen. — Sollte es geschehen, so weißt Du ohnehin, daß ich Dir das Natürliche, für Jedermann leicht Faßliche, Populare nicht erst rekommandiren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen: alles hat seinen Platz". Man sieht, er hatte nur das leichte Singspiel im Auge; von der neuen Erscheinung einer großen deutschen Oper war ihm noch nichts bekannt.

[88] Es waren die Kinder der Schauspielerin Seyffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn war später Fürst von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herren verheirathet. Häusser, Geschichte der rhein. Pfalz II S. 934.

gern bereit die Kinder desselben zu instruiren. Dieser versprach es dem Kurfürsten zu proponiren und zu unterstützen, nur möge er bis nach den Gallatagen Geduld haben. Auch Cannabich hoffte danach auf den besten Erfolg, den man nun abzuwarten habe. Da sich so eine Sache aber nicht übereilen lasse, so müsse man sich in Geduld zu fassen wissen, meldet Wolfgang dem Vater, und ermahnt ihn sich nicht durch Spekulationen, die sich doch meistens als nutzlos erwiesen, Zeit und Stimmung zu verderben. Mittlerweile habe er 150 Gulden beim Bankier aufgenommen; „denn der Wirth wird ohne Zweifel lieber Geld als Musik klingen hören".

Das war gar nicht nach dem Sinne des Vaters, der ihm einen derben Wischer für die unbesonnene Äußerung ertheilt, daß seine Spekulationen nichts nützen. „Gerechter Gott!" schreibt er, „ich soll nicht spekuliren, nachdem ich nur wegen Euch itzt 450 fl. schuldig bin! und Du glaubst vielleicht mich dadurch in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspossen schreibst". Er weist ihnen nach, wie wenig sie bis jetzt auf ihrer Reise die Zeit gehörig in acht genommen hätten, und schilt, daß sie nicht zu rechter Zeit im voraus ihre Pläne mittheilten, damit man gehörige Vorbereitungen treffen könnte. „Ich bitt' Dich, mein Wolfgang, überleg doch Alles und schreib nicht immer die Sachen, wenn sie schon vorbey sind; sonst sind wir alle unglücklich". Er macht ihn darauf aufmerksam, wie er bis jetzt fast nur von Hoffnungen gelebt und dem Vater die Sorge für das Geld überlassen habe, das sie gebrauchten; dazu wäre nicht einmal Rechnung abgelegt, was doch namentlich sein liebes Weib ihm versprochen hätte, wohl aber Geld aufgenommen ohne rechtzeitig Anzeige zu machen.

So eine Reise ist kein Spaß; das hast Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtigere Gedanken im Kopf haben als Narrenspossen; man muß hundertfach voraussehen, bemühet sein, sonst sitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld ist, ist auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umsonst giebst, Sonaten componirst und alle Nächte statt wichtigeren Dingen von 10 bis 12 Uhr Kindereien machst. Begehre dann einen Geld-Credit! — da hört aller Spaß auf einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichste Gesicht ganz gewiß ernsthaft.

Hierauf erfolgte von der Frau eine sehr summarische Rechnungsablage (11. Dez. 1777):

Mein lieber Mann, Du verlangst zu wissen, was wir alles auf der Reise ausgegeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geschrieben, und der von Augsburg ist 38 fl. gewesen. Der Wolfgang hat Dir geschrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unkösten vom Concert, welche auch 16 fl. machten, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Also wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, also in 14 Tägen, wann wir abgereist wären, würde nicht viel übrig geblieben sein. Dann die Reisen kosten als mehr, seitdem es so theuer gewesen; es ist nicht mehr so wie es gewesen, Du würdest Dich verwundern.

Der gereizte und etwas kleinlaute Ton aber, in welchem Wolfgang die Vorwürfe seines Vaters zurückweist (29. Nov. 1777), zeigt, daß er die Wahrheit derselben fühlte und wie empfindlich der ernste Hinweis auf seine Pflicht ihn aus dem behaglichen Mannheimer Leben aufstörte.

Wenn Sie die Ursach meiner Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Faulheit zuschreiben, so kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern, daß Sie mich, Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht sorglos, ich bin nur auf alles gefaßt und kann folglich alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt so seyn muß, so seye es. Ich bitte aber im Voraus sich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag da geschehen was da will, so ist es gut, wenn man nur gesund ist; denn die Glückseligkeit bestehet — blos in der Einbildung.

Allein auch mit dieser Moralphilosophie war der Vater nicht einverstanden; mit großer Gelassenheit giebt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes, daß das Glück in der Einbildung bestehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm besonders die Situation in den Sinn, wenn jemand bezahlen solle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieser Satz ist ein Moralsatz für Menschen, die mit nichts zufrieden sind!"

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf der Bemühungen beim Kurfürsten. Zunächst sucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Gesinnung und Verhalten aufzuklären (29. Nov. 1777):

Nachmittag [nach der ersten Unterredung mit Savioli] war ich bey Cannabich, und weil ich auf sein Anrathen zum Grafen gegangen bin, so fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich

erzählte ihm Alles. Er sagte mir: Mir ist es sehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Diensten wären. Ich sagte: Ich wollte nichts mehr wünschen, als daß ich immer um Sie seyn könnte, aber auf beständig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben schon zwey Kapellmeister, ich wüßte also nicht, was ich seyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachstehen! Das sollen Sie auch nicht, sagte er, hier steht kein Mensch von der Musik unter dem Kapellmeister, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürst könnte Sie ja zum Kammer-Compositeur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber sprechen. — Donnerstag darauf war große Accademie; als mich der Graf gesehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß er noch nichts geredet habe, indem jetzt die Gallatäg sind, so bald aber die Galla vorbey sein wird, nämlich Montag, so wird er gewiß reden. Ich ließ 3 Täg vorbey gehen und als ich gar nichts hörte, so ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er sagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich gestern), heute war Jagd, mithin habe ich den Churfürsten unmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort sagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergessen. Die Wahrheit zu gestehen, so war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entschloß mich also, meine leichteste 6 Variations über den Fischer-Menuett, die ich schon eigends wegen dies hier aufgeschrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Als ich hin kam, so können Sie sich die Freude nicht vorstellen von der Gouvernante. Ich ward sehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und sagte, daß sie für den Grafen gehören, sagte sie: O, das ist brav, aber Sie haben ja doch für die Comtesse auch was? — Jetzt noch nicht, sagte ich, wenn ich aber noch so lange hier bleibe, daß ich etwas zu schreiben Zeit habe, so werde ich — A propos, sagte sie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das ist curios. Mir sagte es neulich der Churfürst selbst. A propos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es gesagt hat, so hat es derjenige gesagt, der es sagen kann; denn ohne den Churfürsten kann ich natürlicher Weise nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geschichte. Wir wurden eins, daß ich morgen, als heute nach 4 Uhr, hinkommen würde und für die Comtesse etwas mitbringen würde. Sie werde, ehe ich komme, mit dem Churfürsten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er ist heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comtesse ein Rondeau gemacht. Habe ich nun nicht Ursach genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan ist, abreisen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Den

Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürst hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Briefe eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, sich nicht zu früh zu freuen, oder zu sorgen, und die Geschichte keinem Menschen als Hrn. Bullinger und meiner Schwester zu vertrauen.

Allein so rasch ging diese Angelegenheit nicht vorwärts; in seinem nächsten Briefe (3. Dez. 1777) konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu versprechen schienen.

Vergangenen Montag hatte ich das Glück, nachdem ich 3 Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürsten endlich anzutreffen. Wir haben zwar alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umsonst seyn weil es schon spät war, doch endlich sahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comtesse zum Claviere sitzen, und ich setzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und so sah uns der Churfürst, als er herein kam. Wir standen auf; aber er sagte, wir sollten fortmachen. Als sie ausgespielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und sagte, daß ich ein so schönes Rondo geschrieben hätte. Ich spielte es, es gefiel ihm sehr. Endlich fragte er: Wird sie es aber wohl lernen können? — O ja, sagte ich, ich wollte nur wünschen, daß ich das Glück hätte, ihr es selbst zu lernen. Er schmutzte und sagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde sie sich nicht verderben, wenn sie zweyerley Meister hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kömmt nur darauf an, ob sie einen guten, oder schlechten bekömmt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht werden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, sagte er. Nun sagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variations über den Menuet von Fischer für den jungen Grafen geschrieben. Ich spielte sie, sie haben ihm sehr gefallen. Nun scherzte er mit der Comtesse, da bedankte ich mich für das Präsent. Er sagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lang will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben so lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da sagte man mir, daß der Churfürst gestern abermals gesagt hat, der Mozart bleibt diesen Winter hier. Nun sind wir mittendrein, warten muß ich doch. Heut zum 4. Mal habe ich bey Wendling gespeis't. Vor dem Essen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeister Schweitzer, der gestern Abends angekommen, hin. Savioli sagte zu mir: ich habe gestern abermal mit dem Churfürsten gesprochen, er hat sich aber noch nicht resolvirt. Ich sagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte sprechen. Wir gingen

ans Fenster. Ich sagte ihm den Zweifel des Churfürsten, beklagte mich, daß es gar so lange hergeht, daß ich schon so viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürst auf beständig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter so wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er soll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er sagte mir, er wird es ihm gewiß so proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht seyn, indem er heute nicht nach Hof kömmt; aber morgen verspricht er mir gewisse Antwort. Nun mag geschehen, was will. Behält er mich nicht, so dringe ich auf ein Reisegeld; denn das Rondeau und die Variationen schenke ich ihm nicht. Ich versichere Sie, daß ich so ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geschehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben.

Aber auch in den nächsten Tagen war vom Kurfürsten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achselzucken: Ich bin noch nicht resolvirt. Endlich konnte Mozart seinem Vater das Resultat aller Verhandlungen berichten: es war dasjenige, was dieser immer vermuthet hatte (10. Dez. 1777).

Hier ist dermalen nichts mit dem Churfürsten. Ich war vorgestern in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu, als er mich sahe, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, sagte er, aber leider nichts. — Eh bien, antwortete ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. — Ja, sagte er, er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellt hätte, daß Sie schon so lange hier sitzen und im Wirthshaus Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Übrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Eccellenz), sehr verbunden, daß Sie sich so eifrig für mich angenommen haben und bitte sich im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, sagte er, von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben.

Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenso unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieser auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache.

Als die Mlle. Rose, welche 3 Zimmer weit entfernt war und just mit der Wäsche umging, fertig war, kam sie herein und sagte

zu mir: Ist es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, sagte ich. — Aber, sagte sie, heut wollen wir recht gescheut lernen. — Das glaube ich, versetzte ich, denn es dauert so nicht mehr lang. — Wie so? wie so? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die sagte es ihr. Was? sagte sie, ist es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja, ja gewiß, sagte ich. Sie spielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeister die Thränen in die Augen, denn sie spielte just die Sonate und das ist das Favorit vom ganzen Hause. Hören Sie, sagte der Schatzmeister, wenn der Hr. Kapellmeister (man nennt mich hier nie anderst) weggeht, so macht er uns alle weinen. — Ich muß sagen, daß ich hier sehr gute Freunde habe, denn in solchen Umständen lernet man sie kennen.

Besonders Wendling kam diese Resolution sehr unerwünscht; als Mozart sie ihm mittheilte, wurde er „völlig roth und sagte ganz hitzig: Da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, die zwey Monate aufs wenigste, bis wir hernach mit einander nach Paris gehen". Als Wolfgang am nächsten Tag zu ihm zu Tisch kam, machte er diesem einen Vorschlag, der sehr befriedigend schien. Ein Holländer (Dejean oder Dechamps), der von seinem Gelde lebte, der Indianer genannt, Wolfgangs Freund und Verehrer, wollte ihm für drei kleine, leichte und kurze Konzerte und ein paar Quattro auf die Flöte 200 fl. geben, Cannabich würde für wenigstens zwei gut bezahlende Scolaren sorgen, dazu sollte er Duette für Klavier und Violine per souscription stechen lassen. Die Tafel bot er ihm Mittags und Abends bei sich an, Quartier gab ihm der Hof-Kammerrath Serrarius. Mozart war froh in der Aussicht, nun doch in Mannheim bleiben zu können, und meinte, er werde die zwei Monate hindurch genug zu schreiben haben, 3 Konzerte, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti auf Klavier, und dann denke er eine neue große Messe zu machen und dem Kurfürsten zu präsentiren. Gleich am folgenden Tag machte er sich auf, um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszusuchen, die sehr rar waren.

Dem Vater, der es ganz natürlich fand, daß ihn Wendling zu halten suche, da sie eiuen vierten zur Reise brauchten und keinen Besseren finden könnten, war es schon eine Beruhigung, daß er nur wieder klar die Verhältnisse durchschaute. Er war zufrieden, wenn die Reise nicht in der Winterkälte fortgesetzt werden mußte, und meinte ebenfalls, der Plan ließe sich aus-

führen, wenn man des Holländers sicher wäre; wäre aber dies nicht der Fall, müßten sie gleich nach Mainz aufbrechen. In keinem Fall aber sollten Sohn nud Mutter sich trennen. „So lange die Mama dableibt, sollst Du bei ihr bleiben", schreibt er (18. Dez. 1777), „Du sollst und mußt die Mama nicht allein Trübsal blasen und anderen Leuten überlassen, so lang sie bey Dir und Du bey ihr bist". Auf die paar Gulden, die ein größeres Quartier koste, komme es nicht an und nach Hause reisen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdessen seye bedacht, daß Du bey ihr bleibest und sie versorgest, daß ihr nichts abgehet, so wie sie für Dich besorget ist". Dabei dachte er nicht allein an die leibliche Pflege, sondern an die Aufsicht über sein sittliches und religiöses Verhalten. Er war nicht ohne Sorge und schrieb (15. Dez. 1777):

Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott gehet vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen.

Sie beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Mariae Empfängnis gebeichtet habe, und daß sie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Messe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieser rechtfertigte sich, nicht ohne Empfindlichkeit (20. Dez. 1777):

Ich habe geschrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das ist wahr! nur eins hat mich ein wenig verdrossen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe? — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken! Ich bin gern lustig, aber seyen Sie versichert, daß ich trotz einem jeden ernsthaft seyn kann. Ich habe seit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg selbst) Leute angetroffen, wo ich mich geschämt hätte, so zu reden und zu handeln, obwohlen sie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie also nochmals und recht unterthänig eine bessere Meinung von mir zu haben.

Unter diesen Umständen kam ihnen das Anerbieten des Hofkammerraths Serrarius sehr gelegen, beiden Wohnung, Holz

und Licht zu geben, wogegen Wolfgang die Tochter zu unterrichten hatte. Die Mutter, welche im Wirthshaus, da Wolfgang seinen Geschäften nachging, viel allein geblieben war, befand sich dort ungemein wohl. Sie hatten schöne Betten, gute Bedienung, Abends speiste sie mit der Frau und Tochter und plauderte mit ihnen bis halb 11 Uhr, fast den ganzen Nachmittag sollte sie da sein. Die fünfzehnjährige Tochter Therese Pierron, welche schon acht Jahre Klavier spielte, scheint ihn nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es ist von der „Hausnymphe“ selten die Rede. Indessen studirte er ihr doch eins seiner Konzerte ein, das sie in einer großen Gesellschaft bei ihren Eltern vortrug; später spielte sie in einer Akademie bei seinem Konzert für drei Klaviere das dritte und leichteste. Vor seinem Abschied aus Mannheim komponirte er (11. März 1778) auch eine Klaviersonate mit Violinbegleitung für sie (296 K., S. XVIII. 24). Dem jungen Danner gab er Unterricht im Komponiren, dafür speiste die Mutter dort zu Mittag; er selbst fand seine Kost bei Wendlings. „Der Wolfgang“, schrieb sie ihrem Mann, „hat so viel zu thun mit Componiren und Lectiongeben, er hat nicht Zeit Jemand eine Visite zu machen. Du siehst also, daß wir diesen Winter commod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie seinen eigenen Sohn liebt“. Dieser giebt dem Vater selbst folgenden Bericht über seinen täglichen Lebenslauf (20. Dez. 1777):

Vor 8 Uhr können wir nicht aufstehen, denn in unserem Zimmer (weil es zu ebner Erd ist) wird es erst um 1/2 9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geschwind an; um 10 Uhr setze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder 1/2 1 Uhr; dann gehe ich zum Wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis 1/2 2 Uhr, dann gehen wir zu Tisch. Unterdessen wird es 3 Uhr, dann muß ich in den maynzischen Hof zu einem holländischen Officier [de la Potrie], um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus, um die Tochter zu instruiren; da fangen wir vor 1/2 5 Uhr niemalen an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Rose; dort bleibe ich beym Nachtessen, dann wird diskourirt oder bisweilen gespielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Tasche und lese — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte.

Die Mutter konnte also mit Recht dem Vater schreiben, der Wolfgang habe soviel zu thun, daß er nicht wisse, wo ihm der

Kopf stehe, und mit gerechter Befriedigung durfte sie hinzufügen (14. Dez. 1777), er könne sich nicht vorstellen, wie der Wolfgang bei der Musik und bei anderen hochgeschätzt werde; alle sagten, daß er seines gleichen nicht habe, und seine Kompositionen würden völlig vergöttert. Um dieselbe Zeit wurde berichtet, Wolfgangs Bart mache sich nun so bemerklich, daß er abgenommen werden müsse, und auf die Frage des Vaters, ob der Bart weggeschnitten, weggebrannt oder gar wegrasirt werde, gewissenhaft geantwortet: „Noch ist der Bart nicht barbiert worden, sondern mit dem Scheerl geschnitten; es wird sich aber nicht mehr thun lassen, mit nächstem wird der Barbier herhalten müssen".

Das große musikalische Ereignis, welches die allgemeine Aufmerksamkeit rege hielt, war die bevorstehende Aufführung von Wielands und Schweitzers Rosamunde.

Nach einer im Sommer 1776 an ihn gelangten schmeichelhaften Aufforderung[89] machte sich Wieland im Frühjahr 1777 an die Ausarbeitung seines Textes[90]. Der Gegenstand, dessen Wahl in Mannheim, wo man wußte, wie viel Rosamunden der Kurfürst hatte, und wie die Stimmung der Kurfürstin war — wovon Wieland keine Ahnung hatte[91] —, sehr befremdete, setzte ihn in die größte Begeisterung. Um so unangenehmer fand er sich überrascht, als Jacobi und Goethe die Oper für mißlungen erklärten und der Minister Hompesch eine Umarbeitung der letzten Akte wünschte. Er wollte nun ganz zurücktreten, wiewohl Schweitzer schon drei Akte zum Entzücken schön komponirt hatte; allein das gab Hompesch um keinen Preis zu, und so mußte er sich zum Umarbeiten entschließen[92]. Er war zwar mit sich nicht zufrieden, doch meinte er, Schweitzer habe ein Werk gemacht, das zu hören man von 20 und 30 Meilen her kommen werde[93].

Er war zugleich eingeladen worden, persönlich der Aufführung seiner Oper beizuwohnen. Zwar hatte das Mißbehagen an seiner Arbeit ihm die Lust dazu verbittert, häusliche und ökono-

[89] Briefe an Merck II S. 76.

[90] Briefe an Merck I S. 105. II S. 89. Vgl. Maltens Bibl. d. Welt 1840 I S. 380 f.

[91] Böttiger, Litt. Zust. I S. 229 f.

[92] Jacobis auserl. Briefwechsel I S. 262 ff. Briefe an Merck II S. 93. I S. 102. 118 f.

[93] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 184. 187 f.

mische Bedenken kamen dazu; endlich siegte doch der Wunsch, sich einmal in Musik zu ersättigen und die Aussicht, theure Freunde zu sehen: Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter, Max Brentano, versprachen ebenfalls nach Mannheim zu kommen.

Die Aufführung der Oper war anfangs für den Namenstag des Kurfürsten (4. Nov. 1777) bestimmt gewesen; der durch die Umarbeitung veranlaßte Aufenthalt verursachte, daß man sie bis in den Januar 1778 verschob. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen, namentlich Dekorationen und Kostüme mit großer Pracht veranstaltet waren, kam Schweitzer, um die letzten Proben selbst zu leiten, Anfang Dezember nach Mannheim. Mozart, der gleich seine Bekanntschaft machte, fand, er sei ein guter, braver, ehrlicher Mann; trocken und glatt, wie Mich. Haydn, „nur daß die Sprache feiner ist" (3. Dez. 1777). „In der zukünftigen Opera sind sehr schöne Sachen, und ich zweifle gar nicht, daß sie gewiß reussiren wird. Die Alceste hat sehr gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosamunde. Freylich hat das viel beygetragen, weil es das erste teutsche Singspiel war; nun macht es, NB. auf die Gemüther, die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr". Täglich wurde nun die Oper probirt und es kann uns als ein Beweis der Achtung gelten, in welcher Mozart bei der Kapelle stand, daß er, „als Schweitzer übel auf war, statt seiner die Oper mit etlichen Violinen bey Wendling dirigiren mußte" (18. Dez. 1777). Indessen gewann sie durch öfteres Anhören nicht bei ihm. „Die neue Oper gefällt dem Wofgang gar nicht", schreibt die Mutter (18. Dez. 1777), „er sagt, es sei keine Natur darinnen und Alles übertrieben, und für die Sänger nicht gut geschrieben, wie es bei der Production ausfallen wird, müssen wir erwarten". Er selbst schrieb (10. Dez. 1777): „Heut ist die Rosamund im Theater probirt worden; sie ist — — gut, aber sonst nichts; denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen?"

Später beklagt er (11. Sept. 1778) Aloysia Weber wegen ihrer schlechten Rolle in der Rosamunde. „Eine Arie hat sie, wo man aus dem Ritornell was Gutes schließen könnte, die Singstimme ist aber alla Schweitzer, als wenn die Hunde bellen wollen; eine einzige Art von einem Rondeau hat sie im zweiten

Akt, wo sie ein wenig ihre Stimme souteniren und folglich zeigen kann. Ja, unglücklich der Sänger oder die Sängerin, die in die Hände dieses Schweitzers fällt; denn der wird sein Lebtag nicht das singbare Schreiben lernen!"[94]

Im Publikum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutschen Dichtern beliebt war[95], ganz besonders gespannt; auch Wolfgang hoffte seine Bekanntschaft zu machen. Am 21. Dezember langte Wieland an und war mit dem Empfang beim Kurfürsten ebenso sehr zufrieden als mit der Aufmerksamkeit des Publikums. „Man empressirt sich mich zu haben und jeder Tag ist mit etwas bezeichnet, das mir die Wiedererinnerung desselben angenehm macht", schreibt er am 26. Dezember an Sophie La Roche[96], und am folgenden Tag an Merck[97]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres sagen, als daß ich mich zu Leib und Seel wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle spiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigstens scheint, recht gut mache. — Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter diesem Volke werde! Doch dafür ist auch gesorgt". Mozart ließ sich durch den allgemeinen Enthusiasmus für den berühmten Dichter nicht imponiren und entwirft seinem Vater folgende unbefangene Charakteristik (27. Dez. 1777):

Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht so wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn

[94] Holzbauer, „der sich alle mögliche Arten von Fieber über die Rosamunde an den Hals probirt hatte", als diese 1780 gegeben wurde — Minna Brandes sang die Rosamunde, Toskani den König — sagte zu Heinse von Schweitzer: „Er ist ein Genie; wenns ers trifft, so ists göttlich; sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte" (Briefe an Gleim und Heinse I S. 424). Eine ausführliche Rezension findet sich in den Rhein. Beitr. 1780 I S. 330 ff. 497 ff. — [Klein] Über Wieland's Rosamund, Schweizer's Musik und die Vorstellung dieses Singspiels in Mannheim. Frkf. 1781.

[95] Schubart, Selbstbiogr. 14 I S. 217 f.

[96] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 191. 193.

[97] Briefe an Merck I S. 121.

hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man giebt auf jedes Wort acht, was er spricht; — nur Schade, daß die Leute oft so lang in der Erwartung seyn müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht 6 Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase; die Statur wird seyn, beyläufig etwas größer als der Papa.

Nachdem Wieland auch ihn kennen gelernt hatte, schrieb er (10. Jan. 1778):

Der Hr. Wieland ist, nachdem er mich nun 2 mahl gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand.

Von der Wendling war Wieland im höchsten Grade entzückt, auch alle sonstigen Vorbereitungen für die Oper interessirten ihn sehr. Die erste Aufführung war auf den 11. Januar bestimmt und er hoffte mit seiner Rosamunde viel Ehre und Freude an Mannheim zu erleben, wenn nur die Krankheit des Kurfürsten von Bayern keinen schlimmen Streich spielte. Diese Befürchtung traf ein. Am 30. Dezember starb Kurfürst Maximilian; die Todesnachricht kam nach Mannheim, als Karl Theodor dem Schlußgottesdienst des Jahres beiwohnte und schon in der folgenden Nacht entschloß er sich zur Abreise nach München[98]. Damit hatten alle Festlichkeiten ein Ende. „Dem hiesigen Publico und mir selbst", schreibt Wieland an den Freiherrn v. Gebler (5. Jan. 1778), „hat der Tod Maximilian Josephs einen großen Spaß verdorben. Meine von Herrn Schweitzer ganz vortrefflich gesetzte Oper Rosamunde sollte den 11. dieses zum erstenmal gegeben werden und das Carneval durch achtmal wiederholt werden. Alle Anscheinungen versprachen mir einen so großen Succeß, als vielleicht jemals ein Singspiel gehabt hat, als der Tod des Kurfürsten von Bayern auf einmal eine Veränderung des Schauplatzes hervorbrachte, deren lugubre Decorationen die meinigen verdrängen mußten"[99]. Ihm zu Ehren wurde die Oper noch

[98] Häusser, Geschichte der rhein. Pfalz II S. 957 f.
[99] Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 58.

einmal im Theater probirt, dann reiste er, trotz dem, daß die Hauptsache vereitelt war, befriedigt nach Weimar zurück[100].

Der Thronwechsel hatte für die Mannheimer, und namentlich auch die Musiker, bedeutendere Folgen als daß für die nächste Zeit alles still und langweilig war. Zwar wollte der Patriotismus der Pfälzer nicht glauben, daß Karl Theodor seine Residenz nach München verlegen werde[101]; indeß wurde doch die Aussicht auf die Zukunft unsicher und bald durch die drohende Wendung, welche die politischen Zustände nahmen, sehr beunruhigend.

War Mozart schon in München durch den Gedanken, deutsche Opern zu schreiben, lebhaft angeregt worden, so mußte sein Aufenthalt in Mannheim diese Wünsche noch steigern. Gerade für eine solche Aufgabe hatte er dem Kurfürsten seine Dienste angeboten; als dieser sie ablehnte, eröffnete sich ihm eine neue Aussicht in Wien, wie er dem Vater (11. Jan. 1778) mittheilt[102]:

Ich weiß ganz gewiß, daß der Kaiser im Sinn hat, in Wien eine teutsche Opera aufzurichten, und daß er einen jungen Kapellmeister, der die teutsche Sprache versteht, Genie hat, und im Stande ist, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernst sucht; Benda in Gotha sucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre so eine gute Sache für mich, aber gut bezahlt, das versteht sich. Wenn mir der Kaiser 1000 fl. giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche Oper, und wenn er mich nicht behalten will, so ist es mir einerley. Ich bitte Sie, schreiben Sie an alle erdenklichen guten Freunde in Wien, daß im Stande bin, dem Kaiser Ehre zu machen. Wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer Oper probiren, — was er hernach machen will, das ist mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, sonst möchte mir Jemand vorkommen.

Der Vater war nicht der Mann dergleichen liegen zu lassen. Er wandte sich sogleich an Heufeld[103], der ihnen von früher her befreundet war, dem sich auch Kenntnis der Sachlage und

100 Briefe an Merck II S. 122. 124.

101 K. R[isbeck], Briefe über Deutschland I S. 340 f. Vgl. Brandes, Selbstbiogr. II S. 279.

102 Anfang Dezember 1777 hatte der Kaiser Müller beauftragt, Hartig als Tenoristen für Wien zu engagiren, was sich zerschlug (Müller, Abschied von der Bühne S. 254 ff.); auf diesem Wege konnte Mozart genau unterrichtet sein.

103 [Franz, Edler von Heufeld, als Schriftsteller für das Wiener Theater thätig und mehrfach bei der Leitung desselben betheiligt. S. oben S. 96.]

Einfluß zutrauen ließ, und ersuchte ihn sich für Wolfgangs Anstellung zu verwenden. Gerade waren auch Briefe vom Schuldirektor Meßmer (S. 96. 161) aus Wien eingetroffen, welcher anfragte, warum Wolfgang denn nur nicht nach Wien komme, wo immer „ein guter Platz für ein großes Talent" sei; er solle bei ihnen Wohnung, Kost und alles haben so lange er möge, und für Einnahmen wollten die Freunde schon sorgen. Aber mit der Oper sah es nach diesen Berichten nicht viel versprechend aus. L. Mozart meinte (29. Jan. 1778), der Kaiser scheine es zu machen wie der Erzbischof; „es solle etwas Gutes sein und nicht viel kosten". Bestimmte Aufklärung gab dann ein Schreiben Heufelds (23. Jan. 1778), das er sogleich Wolfgang mittheilte.

Es ist andem, daß Se. Majestät der Kaiser, welchem seine Mutter das Theater ganz überlassen hat, eine komische Opera zu errichten Willens sind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchsten durch den Oberstkämmerer Grafen von Rosenberg an die Truppe, bey welcher eine Art von Rath aus den ersten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt ist. Zur Oper, welche mit der Nationaltruppe[104] vereinigt wird, sind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindlerische Tochter verehligte Langin und ein Bassist, dessen Name mir nicht einfällt [Fuchs]. Es war dieser Tage die erste Probe der ersten Oper [Die Bergknappen], wozu Hr. Weidmann den Text geliefert hat und der Bratschist vom Theater-Orchester Hr. Umlauf die Musik componiert hat; die Vorstellung soll ehestens geschehen. Alles dieses ist dermalen nur ein Versuch, ob mit den Deutschen in diesem Fach etwas anzufangen. Gewiß ist indessen, daß dermalen kein eigener Musikcompositor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaisers Diensten sind. Dem Herren Jemanden recommandiren wäre grade das Mittel, den Recommandirten gewiß nicht aufzubringen. Auch ist kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denselben kommen könnte, weil derselbe als selbst Kenner Alles nach seiner idée, nach seinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieses und Niemand waget es mit Vorschlägen und Recommandationen aufzutreten. Auf diese Art haben Se. Majestät den Gluck, Salieri und schon geraume Zeit her die meisten in Dero Diensten stehenden Leute selbst ausgesucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beispiele anführen, wo Leute, welche sich unmittelbar an den Herren

[104] Als im Jahre 1776 Graf Kohary als Pächter des Theaters insolvent geworden war, übernahm der Kaiser selbst die Administration desselben, das nun nicht mehr Hofbühne, sondern Nationaltheater hieß.

gewendet haben, nicht reussiretén. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denselben zu gehen, kann ich nicht gut heißen, und das ist die Ursache, warum ich durch eine Bittschrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter versichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und sicherer Weg offen, wodurch sie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung, wozu jeder gern gelassen wird. Will der Sohn sich die Mühe nehmen, zu irgend einer guten deutschen Oper die Musik zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In diesem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat selbst Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von diesen Leuten hatte[105], seit seinem Aufenthalt in Mannheim fahren lassen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieses von ihm gelesen, worin er bekennt in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Musik erlangt zu haben.

Dieser Brief traf Mozart in sehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden — und so verstimmte ihn nicht allein die fehlgeschlagene Hoffnung. Sein Selbstgefühl war durch die lebhafte Anerkennung seiner Mannheimer Freunde so sehr gesteigert, daß er die Zumuthung, wie ein Anfänger eine komische Oper „grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck" zu schreiben, als eine Kränkung empfand. Ja, er fühlte sich sogar durch die schlichte Treuherzigkeit beleidigt, mit welcher Heufeld von „seinem lieben Wolfgang" sprach.

Der Vater aber war auch sonst bedacht für des Sohnes Unterkommen zu sorgen. Zwar eine Gelegenheit zu einer Anstellung, die sich in Salzburg darbot, stand ihm doch nicht an. Adlgasser war am 21. Dezember 1777 in der Kirche, während er die Orgel spielte, zum allgemeinen Entsetzen vom Schlag gerührt worden und denselben Abend gestorben. Es zeigte sich bald, daß man nicht abgeneigt sei auf diese Veranlassung Wolfgang wieder zu berufen, und der Vater berichtete (12. Jan. 1778) von verständlichen Winken, daß er einleitende Schritte thun möchte.

[105] Er hatte Schweitzer nach Wien empfohlen (Müller, Abschied von der Bühne S. 188.)

Se. Excell. der Herr Oberhofmeister haben mir gemeldet, daß Se Hochfürstl. Durchl. ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu sagen, ob wir nicht einen recht guten Organisten wüßten; dieser müßte aber auch ein trefflicher Clavierist seyn, anbey von gutem Ansehen, sich gut präsentiren können, um den Damen Lectionen zu geben. — Wie? sagte ich, auch mich haben Se. Hochfürstl. Durchl. benennet? — Ja, absonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand, der alle diese Eigenschaft hat. — Ist vielleicht einer in Mannheim, so kann er sein Glück machen.

Allein wenn auch der Vater auf solche Andeutungen hätte eingehen wollen, der Sohn würde dafür sicherlich keine Ohren gehabt haben.

In der Meinung, daß der längere Aufenthalt in Mannheim, wenn er nur richtig benutzt würde, doch vielleicht zu einer Anstellung führen könne, wandte der Vater sich noch im Dezember 1777 an Padre Martini und bat ihn, indem er ihm das erbetene Porträt Wolfgangs übersandte, um seine einflußreiche Empfehlung an den Kurfürsten[106]. Der gefällige Mann versprach an Raaff zu schreiben, daß er „aus seiner Commission und seinem Namen dem Kurfürsten alles Erdenkliche von Wolfgang sagen und nach Verdienst anrühmen solle“; wenn die politischen Umstände augenblicklich ungünstig einwirkten, werde seine Verwendung später gewiß Erfolg haben. Nun war zwar kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt; wahrscheinlich aber nahm Wolfgang von diesem Schritt Veranlassung sich Raaff durch nähere Bekanntschaft selbst zu empfehlen. Er schreibt (28. Febr. 1778):

Gestern war ich beym Raaff und bracht ihm eine Aria, die ich diese Täge für ihn geschrieben habe. Die Wörter sind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metastasio ist. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit so einem Manne muß man ganz besonders umgehen. Ich habe mit Fleiß diesen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er schon eine Aria auf diese Wörter hat, mithin wird er sie leichter und lieber singen. Ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Aria ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er gesagt, die Aria muß bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer

[106] Padre Martini hatte diesem den zweiten Theil seiner Storia della musica (1770) gewidmet und stand mit ihm in Korrespondenz.

so im Stande zu soutenirен. — Von Herzen gern, so viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe sie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusetzen nicht so leicht. Nachdem er den andern Theil gesungen hat, so that er seine Brille herab, sah mich groß an und sagte: Schön, schön! das ist eine schöne seconda Parte, und sang es drey Mal. Als ich weg ging, so bedankte er sich höflich bei mir, und ich versicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria so arrangiren werde, daß er sie gewiß gern singen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes Kleid[107].

Die Arie (295 K., S. VI. 18) ohne vorangehendes Recitativ behandelt die Texteswortе

Se al labro mio non credi, bella nemica mia, aprimi il petto e vedi, qual sia l'amante cor;	il cor dolente e afflitto, ma d'ogni colpa privo, se pur non è delitto un innocente ardor

strenger in der hergebrachten Form, als Mozart dies bei den Arien in der letzten Zeit zu thun pflegte, offenbar aus Rücksicht auf den Sänger. Den ersten Theil bildet ein ausgeführtes Adagio, wesentlich einfacher getragener Gesang von innigem Ausdruck, der durch die starke Betonung des Schmerzes bei den Worten aprimi il petto sehr gut schattirt wird, schön und wohlklingend, mit wenigen, mäßigen Passagen verziert. Der zweite Theil (Allegretto $^3/_8$ in Gmoll) ist besonders rhythmisch und harmonisch eigenthümlich, lebhaft bewegt und ausdrucksvoll. Obgleich seinem ganzen Zuschnitt nach am meisten an die ältere Weise erinnernd, hat derselbe doch einen so individuell bestimmten Charakter, sticht so scharf gegen das Adagio ab, daß man wohl begreift, wie er das besondere Wohlgefallen des alten Sängers erregte. Die Arie geht nicht über den Umfang [Notenbeispiel] hinaus und hält sich durchgängig in der Lage der eigentlichen Tenorstimme, der sie in jeder Art sich wirksam zu entfalten Gelegenheit giebt. Dem gemäß ist auch die Begleitung behandelt; überall durchsichtig deckt sie nirgend die Singstimme, ist aber frei in der

[107] Das Autograph mit der Überschrift: Aria per il Sig^{re} Raff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1778. zeigt die Korrekturen und nicht unerheblichen Kürzungen, welche auf Raaffs Wunsch vorgenommen sind.

Bewegung und schön kolorirt[108]. Die ganze Arie steht späteren, bekannten Arbeiten durchaus nicht nach.

Indessen war die Zeit zur Reise nach Paris herangekommen und der sorgsame Vater ließ es an Rathschlägen nicht fehlen. Er empfahl bei Zeiten darauf Acht zu haben, daß die Mutter Anfang März von Mannheim nach Augsburg sicher und bequem reisen könne; er machte Wolfgang aufmerksam, daß er nicht auf wenige Wochen und Monate nach Paris gehen könne, sondern längere Zeit dort bleiben müsse, um Ehre und Geld zu gewinnen, daß er daher in Mannheim alles ordnen und abschließen solle. Er giebt ihm Verhaltungsmaßregeln für das Leben in Paris, er müsse vorsichtig, zurückhaltend sein; Vertraulichkeit, namentlich mit den Komponisten, deren Rivalität zu fürchten sei, mit Gluck, Piccinni, wenn sie dort wären, auch mit Gretry solle er vermeiden: »de la politesse et pas d'autre chose!« Vor allem solle er die größte Vorsicht im Verkehr mit Frauenzimmern beobachten; die pflegten in Paris jungen Leuten von großem Talent erstaunlich nachzustellen, um sie ums Geld zu bringen oder gar in ihre Falle und zum Mann zu bekommen: „das würde wohl mein Tod sein“. Er schickt ihm ein langes Verzeichnis ihrer Gönner bei dem früheren Aufenthalt, die er alle nach seiner Ankunft gleich aufsuchen müsse; übrigens verweist er ihn an die erprobte Freundschaft Grimms und an sein eigenes Nachdenken und Pflichtgefühl: „denke täglich, was Du Gott, der Dir so außerordentliche Talente gegeben, schuldig bist!“

Zu seinem Erstaunen erhielt er aber von Wolfgang einen Brief (4. Febr. 1778), in welchem dieser ihm mittheilte, daß und warum er die gemeinschaftliche Reise nach Paris aufgeben wolle.

Meine Mama und ich haben uns unterredet und sind überein kommen, daß uns das Wendlingische Leben gar nicht gefällt. Der Wendling ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und so das ganze Haus; es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Maitresse war[109]. Der Ramm ist ein braver

[108] Im einzelnen bemerkenswerth ist die Art, wie die Fagotts hier durchaus selbständig angewendet werden, wie es von nun an bei Mozart regelmäßig der Fall ist.

[109] Wolzogen (Rezens. 1865 Nr. 6 S. 81) berichtet nach Familientraditionen, daß dieses ein falsches Gerücht gewesen sei, daß aber der Kurfürst während Wendlings Abwesenheit in Paris die Tochter unter dem Vorwand, mit seinen

Mensch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich soviel Religion habe, daß ich gewiß niemalen etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur der Gedanke, nur allein auf der Reise mit Leuten in Gesellschaft zu sein, deren Denkungsart so sehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterschieden ist, schreckt mich. Übrigens können sie thun was sie wollen; ich habe das Herz nicht, mit ihnen zu reisen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden sollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein rechtes Vertrauen auf sie. Freunde, die keine Religion haben, sind von keiner Dauer. Ich habe ihnen schon so einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe ihnen gesagt, daß seit meiner Abwesenheit 3 Briefe gekommen sind, daraus ich ihnen weiter nichts sagen kann, als daß ich schwerlich mit ihnen nach Paris reisen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gehe ich wo anders hin, sie sollen sich auf mich nicht verlassen.

Die Mutter schrieb dazu, ihr sei die Gesellschaft von Wendling und Ramm nie recht gewesen, allein sie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr sei nie geglaubt worden. Auch in den nächsten Briefen bestätigte sie, es sei die Wahrheit, es wäre eine üble Gesellschaft, in der Wolfgang auch mit könnte verführt werden, und versicherte ihren Mann: „Das ist wahr, der Hr. Wendling ist der beste Mann von der Welt, aber von der Reglion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts dervon; die Mutter und Dochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Messe, aber in die Comedi gehen sie allzeit; sie sagen, die Kirche sei nicht gesund".

Der Vater war nicht wenig überrascht, daß Mutter und Sohn nach so langer Bekanntschaft plötzlich den Mangel an Rechtgläubigkeit entdeckten. „Daß Du mit der bewußten Gesellschaft nicht gereiset, ist rechtgethan", antwortet er (16. Febr. 1778), „allein Du sahest das Böse dieser Menschen längst ein und hattest kein Vertrauen in so langer Zeit, als Du diese Bekanntschaft hast, auf Deinen für Dich so sorgfältigen Vater, ihm solches zu schreiben und seinen Rath zu hören, und (erschröcklich!) Deine

natürlichen Töchtern zu musiziren, an sich gelockt und gewaltsam entehrt habe, und daß sie noch im Jahre 1778 im Irrenhaus gestorben sei. Aber Karl Theodor ging schon Anfang 1778, vor Wendlings Abreise, nach München und Heinse sah im Sommer 1780 Auguste Wendling „wie eine völlige hundertblättrige Rose" neben ihrer Mutter im Theater (Briefe an Gleim I S. 224).

Mutter that es auch nicht". Darauf war nun nicht viel zu erwiedern, als daß sie durch das allgemeine Lob Wendlings und durch seine wirklich guten Eigenschaften sich über die Irreligiosität hätten täuschen lassen.

Indessen gab Wolfgang noch andere Gründe gegen die Reise an (7. Febr. 1778):

Die Hauptursach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe schon im vorigen Brief geschrieben. Die zweyte ist, weil ich recht nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyspiel. Ich hätte 2 Scolaren haben können; ich bin zu jedem 3 Mal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, besonders wenn ich sehe, daß eins Genie, Freude und Lust zum Lernen hat. Aber zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen zu müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht und sollte es mir noch so viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Clavier spielen. Ich bin ein Componist und bin zu einem Capellmeister geboren; ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren; denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber Gott sei Dank eine starke Nebensach.

Er hatte das auch dem Wendling gesagt und ihn gebeten, er möchte ihm etwas Gewisses zu Wege bringen, so werde er, wenn er sonst könne, mit Freuden nachkommen: „absonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopfe, französisch lieber als teutsch, italiänisch aber lieber als französisch und teutsch. Beim Wendling sind sie alle der Meynung, daß meine Composition außerordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten und Styl von Compositions annehmen und nachahmen".

Wir müssen dem Vater Recht geben, wenn er ihm antwortet (23. Febr. 1778):

Du willst lieber aus Gefälligkeit Lection geben, ja, das willst Du! und Du willst auch lieber Deinen alten Vater in der Noth stecken lassen; Dir, als einem jungen Menschen ist für gute Bezahlung

diese Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater steht es besser an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er sich und seiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verschafft und Dich allenfalls mit dem bischen was noch da ist, anstatt die Schulden zu bezahlen, unterstützen kann, da Du Dich unterdessen unterhaltest einem Mädel umsonst Lection zu geben. Mein Sohn denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht grausamer mit mir verfährst als unser Fürst. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben, was Dich hindert solche manchmal nicht recht anzuwenden sind zwo Ursachen — ein bischen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann daß Du Dich gleich zu familiär machest und jedem Dein Herz öffnest.

Auch beruhigte er ihn wegen des Lection geben in Paris (16. Febr. 1778):

Erstlich wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. — Da dann solche Damen sich oben darein alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen Alles in Paris, — und sind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. Diese sind Deine Leute, und die Composition; da Du mit Herausgeben von Claviersachen, Violin-Quartetten, Sinfonieen, und dann auch einer Sammlung guter französischer Arien mit dem Claviere, wie Du mir geschickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen oder Etwas von Dir gehört hat. Lese das große Verzeichniß unserer damaligen Bekanntschaften in Paris, — es sind Alle — oder doch die Meisten, die größten Leute dieser Stadt. Alle werden Dich itzt mit Begierde wiedersehen; und sind nur sechs Personen darunter (ja, eine einzige der Großen ist genug), die sich Deiner annehmen, so machst Du was Du willst.

Nichts desto weniger macht in Wolfgangs Äußerungen die Sicherheit des Gefühls für seine wahre Bestimmung, die jugendlich lebhafte Empörung gegen äußeren Druck einen herzlich wohlthuenden Eindruck, wohlthuender als die Insinuation des Unglaubens gegen einen redlichen Freund, dem er ernstlich verpflichtet war. Mozart war dabei gewiß nicht unwahr — er war gläubig seiner Kirche zugethan —, allein hier wirkten andere Gefühle ein, welche seine Klarheit trübten. Wendling war untröstlich, daß Wolfgang nicht mitreisen wollte; dieser suchte sich

einzureden, daß die Ursache doch nicht allein die Freundschaft für ihn, sondern auch persönliches Interesse sei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Febr. nach Paris abreisen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte", schreibt er seinem Vater (14. Febr. 1778), „daß es sie gar sehr verdriesset, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris bin, so würde es mich reuen, daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris ist mir ja nicht vergraben".

Damit war der Vater zwar nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang (4. Febr. 1778) ihm schrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Musik für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben, so lange ich nur will, weder Kost weder Logis kostet mir etwas" — das machte ihn bestürzt. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", hatte er ihn (11. Dez. 1777) gemahnt, „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben hast"; jetzt schrieb er ihm (12. Febr. 1778): „Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für Mr. De Jean zu Ende bringen. — Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Febr. abzureisen? und gingst doch nach Kirchheim spatziren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling den Streich macht, und Mr. De Jean Dir nicht Wort hielte, dann es war nur darauf abgesehen, daß Du warten und mitreisen konntest. Mit nächster Post Antwort, damit ich weiß, wie die Sachen stehen". Die Auskunft, welche Wolfgang inzwischen ertheilte (14. Febr. 1778), war nicht tröstlich.

Der Hr. De Jean, der auch morgen nach Paris reist, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe, mir nur 96 fl. (er hat sich um 4 fl. daß es die Hälfte wäre verstoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit dem Wendling schon abgemacht, ich werde das übrige nachschicken. Daß ich es hab nicht fertig machen können ist ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts schreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort: aber so eine Sache kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, das ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name darauf steht. Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechseln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und

auch etwas an der Messe. Jetzt setze ich mich aber in allem Ernst über die Clavierduetten, damit ich sie stechen lassen kann.

In einem Briefe von Paris (20. Juli 1778) erwähnt er nur „zwei Quartetti auf die Flöte", und später (3. Okt. 1778) nennt er „das Flautenconcert". Zwei Quartetts für eine Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello von Mozart sind bekannt. Das eine (285 K., S. XIV. 28) hat die Überschrift Mannheim il 25 dec^{bre} 1777, es ist also dasselbe, welches nach seinem Brief am 18. Dez. schon bald fertig war. Es ist in D dur, in den üblichen drei Sätzen, von denen der mittlere, ein Adagio 3/4 durchaus pizzicato begleitet wird, während die Flöte allein die Melodie führt. Das ganze ist leicht sowohl für die Ausführung als im Stil, die Flöte tritt meistens in den Vordergrund, die begleitenden Stimmen sind sicher und gewandt geführt, aber ohne eigentliche Verarbeitung. Das zweite (298 K., S. XIV. 29) ist nach einer dem Original (auf der k. k. Hofbibliothek in Wien) von fremder Hand beigeschriebenen Notiz 1778 in Paris komponirt. Es ist in A dur und beginnt mit Variationen über ein einfaches angenehmes Thema, in welchen nacheinander jedes Instrument obligat auftritt. Darauf folgt ein Menuett, und zum Schluß ein Rondieaoux, dessen Tempoangabe Mozarts guten Humor bezeugt; sie lautet: Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Es ist gleichfalls in jeder Beziehung leicht, kürzer aber etwas frischer als jenes. Ein Flötenkonzert in D dur (314 K., S. XII. 14) trägt ebenfalls denselben Charakter und ist wohl für den „wahren Menschenfreund, den indianischen Holländer" komponirt. Es ist heiter und lebendig ohne Ansprüche auf tiefere Bedeutung; die Begleitung, wiewohl sehr diskret gehalten, entbehrt doch kleiner Züge nicht, welche die geschickte Hand des Meisters verrathen. Ferner hat sich ein Andante in C dur für Flöte mit Begleitung des Orchesters erhalten, eine Art Romanze (315 K., S. XII. 15). Das Original hat keine Zeitangabe, aber die Handschrift, das Mannheimer Papier und die begründete Voraussetzung, daß Mozart nicht ohne Bestellung für Flöte geschrieben habe, weisen auf diese Zeit hin. Es steht rücksichtlich der leichten Ausführbarkeit und Behandlung den angeführten Kompositionen nahe und ist wie diese nicht bedeutend. Übrigens bemerkt mir Fürstenau, daß die Flöte

mit vollkommener Kenntnis des Instruments, seiner Technik und der eigenthümlichen, bequem zu erzielenden Effekte behandelt ist.

Von der Messe, mit der er in Mannheim beschäftigt war, ist nichts bekannt, wenn nicht vielleicht ein einzelnes Kyrie in **Es dur** (322 K., S. III. 3) von ernstem, würdigem Ausdruck und einer eigenthümlich freien Behandlung hierher zu setzen ist.

Von den Klaviersonaten schreibt er später (28. Febr. 1778), er habe noch zwei zu machen. „Ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann sie hier nicht stechen lassen. Mit souscription ist hier nichts zu machen, es ist eine Bettlerey, und der Kupferstecher will sie auf seine Unköstén nicht stechen, er will mit mir moitié vom Verkauf sein. Da laß ich sie lieber zu Paris stechen, da sind die Stecher froh, wenn sie was Neues bekommen und zahlen brav, und mit souscription kann man auch etwas machen". Eine Sonate (304 K.) wurde nach der Überschrift erst in Paris fertig; alle sechs erschienen dort 1778 bei Sieber und waren der Kurfürstin gewidmet (301—306 K., S. XVIII. 25—30)[110].

Daß Wolfgang so im Rückstand war, war ein harter Schlag für den Vater, der sicher auf diese Einnahme gerechnet hatte, welche wenigstens die Kosten des Mannheimer Aufenthalts decken und den Weg nach Paris bahnen sollte. Nun sah er, daß er für dieses Defizit eintreten, auch für die nächste Zeit werde sorgen müssen, und er befand sich selbst in so großer Verlegenheit. Bekümmert schreibt er (16. Febr. 1778):

Wir haben alles versucht um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuß zu setzen; allein das Schicksal wollte, daß wir nicht zum Ziel kamen. Ich bin aber durch unseren letzten Schritt tief hineingesunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schwester unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürsten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du siehst also sonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten Dich von Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal lediglich in Deinen Händen ist.

Die Schwester, welche täglich Zeugin der Sorgen und Verlegenheiten des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um

[110] [Die Autographe besitzt Baron Ernouf in Paris, welcher sie von der Wittwe Sieber erwarb. Köchel, Handschr. Zus. zu 301].

Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger, wie er sich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anschaffen sollte, begriff die Lage der Dinge sehr wohl. Sie übte sich mit verdoppeltem Eifer auf dem Klavier, und hatte mit großer Anstrengung trefflich präambuliren und Generalbaßspielen gelernt, weil sie einsah, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Sie war herzlich betrübt über die schlimmen Nachrichten, welche von Wolfgang einliefen und „weinte die Täge ihr Theil". Zwar ließ ihr dieser im Unmuth darüber sagen (19. Febr. 1778), „sie solle nicht gleich über jeden Dreck weinen"; allein wie mußte ihn die Antwort des Vaters beschämen (26. Febr. 1778):

Es war also nicht um Dreck geweint, als sie über Deinen Brief weinte; und dennoch sagte sie, als Du schriebst daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres ist! da wir sie doch sonst für sehr interessirt hielten, und sie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingesetzt werden.

Wodurch war denn nur Wolfgang so verblendet, mußte der Vater sich fragen, daß er seiner Pflichten gegen sich und die Seinigen so gar zu vergessen schien? Es bedurfte keiner großen Geschicklichkeit zwischen den Zeilen zu lesen, um die Antwort in den Briefen seines Sohnes zu finden. Übte der Aufenthalt in Mannheim auf ihn als Künstler den größten Einfluß durch die Leistungen eines ausgezeichneten Orchesters, durch den Verkehr mit Künstlern und Schriftstellern, welche ihn anerkannten und bewunderten, durch die geistige Atmosphäre einer Residenz, in welcher deutsche Wissenschaft und Kunst blühten, so sollte er dort auch zuerst von der Leidenschaft ergriffen werden, welche über das innere Leben des Menschen entscheidet. Wir haben gesehen, daß er sich zu den Frauen hingezogen fühlte, für die Reize eines anmuthigen Verkehrs mit ihnen empfänglich war, und daß persönliches Interesse seiner Anerkennung ihres Talents leicht eine lebhaftere Färbung verlieh. Jetzt aber erwuchs aus der Bewunderung einer ungewöhnlichen musikalischen Begabung eine leidenschaftliche Liebe für die Sängerin seines Herzens, die um so tiefer und fester Wurzel schlug, als das junge Mädchen unter seinem liebenden Einfluß zuerst die Blüthe ihres Gesanges entfaltete und zum Bewußtsein und zur Anerkennung ihres Talents

gelangte, zugleich aber durch den Druck, unter welchem sie mit den ihrigen lebte, das Mitgefühl des jungen Mannes lebhaft erweckte. Aloysia Weber, die zweite Tochter eines in untergeordneten Verhältnissen — er war als Kopist und Souffleur beim Theater angestellt — lebenden Mannes[111], damals in ihrem fünfzehnten Jahr eine aufblühende Schönheit, gewann die volle Liebe Mozarts und erwiederte sie. Seine Briefe, obwohl sie nur die Bewunderung für die außerordentliche Sängerin aussprechen, sind nicht minder beredte Zeugen für seine Herzensneigung; die Begeisterung des Künstlers und die Leidenschaft des Liebenden sind auf schöne Weise innig verschmolzen. Der tiefe Blick, welchen wir hier in das unschuldige Herz eines Jünglings thun, der menschlich so wahr und warm empfindet, wie er künstlerisch auffaßt und darstellt, ist um so ergreifender, als er uns ahnen läßt, was mit dieser Knospe, die nicht aufblühen sollte, geknickt worden ist. Wolfgang erwähnt ihrer zuerst in einem Bericht über eine kleine Kunstreise, welche er ohne die Mutter, doch mit der Weberschen Familie gegen Ende Januar 1778 nach Kirchheim-Bolanden und Worms unternahm (17. Jan. 1778).

Künftigen Mittwoch werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin von Oranien [S. 47 ff.] gehen; man hat mir hier so viel Gutes von ihr gesprochen, daß ich mich endlich entschlossen habe. Ein holländischer Officier, der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, daß er mich, als er hinüberkam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil sie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Sinfonie werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt

[111] Nach M. v. Weber (C. M. v. Weber I S. 6 f.) hatte Fridolin v. Weber, geb. 1733, nachdem er in Freiburg die Rechte studirt und Doktor der Theologie geworden war, die Stelle seines Vaters als Amtmann der Schönauschen Herrschaften 1754 übernommen. Karl Theodor zog ihn, einen tüchtigen Sänger und fertigen Violinspieler, nach Mannheim. — Sein jüngerer Bruder Franz Anton war der Vater von C. M. v. Weber. In das Stammbuch von dessen Sohn Edmund (im Besitze des Musikhändlers Heckel in Mannheim) schrieb Mozart „Wien den 8. Januar 1787 Morgens um 5 Uhr vor der Abreise“

„Seyen Sie fleißig — fliehen Sie den Müssiggang und vergessen Sie nie
Ihren Sie von Herzen liebenden Vetter
Wolfgang Amadé Mozart“.

alle Tage Accademie[112]. Die Kopiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinübergehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieß ist eben die Ursache, warum das Mädl hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädl und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entsetzlichen Passagen [L. Silla 11, vgl. S. 200 ff.] singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim-Poland singen.

Nach seiner Rückkehr berichtet er weiter über diese „Vacanzreise" (2. Febr. 1778):

Wir mußten gleich ins Schloß einen Zettel mit unseren Namen schicken; den andern Tag frühe kam schon der Hr. Concertmeister Rothfischer zu uns. — Abends gingen wir nach Hof, das war Samstag; da sang die Mlle. Weber 3 Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdiensten geschrieben, doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie itzt erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe. Wir mußten hernach bei der Officierstafel speisen. Den andern Tag gingen wir ein ziemlich Stück Weg in die Kirche, denn die katholische ist ein bischen entfernt. Das war Sonntag. Zu Mittag waren wir wieder an der Tafel; Abends war keine Musique, weil Sonntag war — darum haben sie auch nur 300 Musiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bei Hofe speisen können, wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Essen bey Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemal so vergnügt als da wir allein beisammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomisch gedacht — wir haben so genug zahlen müssen. Den andern Tag, Montag, war wieder Musique, Dienstag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle. Weber sang in Allem 13 Mal und spielte 2 Mal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten

[112] Dies bestätigt Schubart, Ästhetik S. 192, vgl. musikal. Almanach (Alethinop. 1782).

lieber von ihr als vom Vogler spielen hören. Ich habe in allem 12 Mal gespielt, und einmal auf Begehren in der lutherischen Kirche auf der Orgl und habe der Fürstin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5. — Basta. Wir haben nichts dabei verloren, ich habe noch 42 fl. Profit und das unaussprechliche Vergnügen mit grundehrlichen, gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu seyn; mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne. — A propos! Sie müssen sich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben sind. Das ist aus lauter Freuden geschehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zusammenkommen sind. Ich habe es nicht anderst gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geschieht aber nicht auf anderen Reisen, das habe ich schon gesagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach sind wir 5 Täge zu Worms geblieben, dort hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; der fürchtet des Hrn. Webers spitzige Feder. Da waren wir lustig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant gespeist. Das kann ich sagen, diese kleine Reise war ein wahres Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant ist ein recht braver vernünftiger Mann. — Nun ist es Zeit, daß ich schließe; wenn ich alles aufschreiben wollte was ich denke, so würde mir das Papier nicht klecken.

Von dieser „lustigen" Stimmung geben auch die scherzhaften Verse Zeugnis, welche er am 31. Januar von Worms aus an die Mutter richtete[113]. In diesen ist von 4 Quartetten die Rede, die er schreiben wolle (s. o. S. 451. 467), und von einem Konzert, welches für Paris aufgespart sein soll. Man sieht, daß er vor der Mutter seine tieferen Gefühle und Absichten, sofern letztere schon bestanden, noch zu verbergen sucht.

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun fast alle Zeit dem Umgang mit Webers und suchte die Tochter im Gesang weiter zu bilden. Er studirte ihr alle seine Arien ein, welche er mitgenommen hatte, und bat seinen Vater, ihr von Salzburg eine „Aria cantabile mit ausgesetztem gusto", Kadenzen und was dort noch an passenden Sachen sei, zu schicken. Dann verschaffte er ihr die Gelegenheit, sich hören zu lassen; er schreibt (14. Febr. 1778):

Gestern war eine Accademie beim Cannabich, da ist bis auf die erste Sinfonie vom Cannabich alles von mir gewesen. Die Rosl hat mein Concert ex B [XVI. 6] gespielt, dann hat der Hr. Ramm

[113] [Mitgetheilt von Nottebohm, Mozartiana S. 47.]

zur Abwechslung fürs 5. Mal mein Oboe-Concert für den Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht; es ist auch jetzt des Hrn. Ramm sein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle. Weberin die aria di bravura von der de Amicis ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D [XVI. 5] gespielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stunde phantasirt und hernach hat die Mlle. Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 16] gesungen, mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.

Er hatte die Genugthuung, daß Raaff, „der gewiß nicht schmeichelt“, als er um seine aufrichtige Meinung gefragt wurde, sagte: „Sie hat nicht wie eine Scolarin, sondern wie eine professora gesungen“. Endlich komponirte er auch eine Arie für sie, die ihm, weil sie so recht für seine Aloysia gemacht war, weil sie aussprach, was die Sängerin ihm war, so ans Herz gewachsen war, wie keine andere Komposition (28. Febr. 1778).

Ich habe aber auch zu einer Übung die Aria Non so d'onde viene etc., die so schön von Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich diese Aria für die Weberin zu machen. Ich legte sie bey Seit und nahm die Wörter Se al labro für den Raaff vor. Ja, da war es umsonst, ich hätte ohnmöglich schreiben können, die erste Aria kam mir immer in den Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor sie accurat für die Weberin zu machen. Es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil: Nel seno a destarmi, dann wieder das Sostenuto. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mlle. Weber: Lernen Sie die Aria von sich selbst, singen Sie sie nach Ihrem gusto; dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen kam ich hin, und da sang sie mirs und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sies accurat so gesungen hat, wie ich es gewunschen habe und wie ich es ihr hab lernen wollen. Das ist nun ihre beste Aria, die sie hat; mit dieser macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt.

Diese Zuversicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie, welche vor Mozarts Abreise am 12. März bei Cannabich gegeben wurde,

und in welcher Rose Cannabich, Mlle. Weber und Mlle. Pierron Serrarius (die Hausnymphe) nach drei Proben das Konzert für drei Klaviere recht gut spielten.

Die Mlle. Weber hat 2 Arien von mir gesungen, die Aer tranquillo von Re pastore [No. 3.] und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieser hat meine liebe Weberin sich und mir unbeschreibliche Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Aria so gerührt hat wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat gleich wie die Aria aus war laut geschrieen: Bravo, bravissimo maestro! veramente scritta da maestro! Hier habe ich sie das erstemal mit den Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchestre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu sprechen.

Und er selbst kann auch nicht aufhören davon zu sprechen (7. März 1778):

Ich wollte nur wünschen, daß Sie meine neue Aria von ihr singen hörten; von ihr sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht. Ein Mann wie Sie, der versteht was mit Portamento singen heißt, würde gewiß ein sattsames Vergnügen daran finden.

Darum bat er den Vater auch, er möge diese Arie (K. 294., S. VI. 17. Nott.), welche er ihm geschickt hatte, niemand zu singen geben, denn sie sei ganz für die Weber geschrieben und passe ihr wie ein Kleid auf den Leib.

In der That, diese Arie ist sehr schön, der einfache und wahre Ausdruck dessen, was er selbst empfand, was er die Sängerin so gern empfinden lassen wollte, originell in Form und Behandlung. Höchst eigenthümlich sind gleich die kleinen Zwischensätze der Violinen im Recitativ. Den Hauptsatz bildet das durchweg cantabile gehaltene Adagio, das bei großer Ruhe und stetigem Fluß doch sehr schön und charakteristisch das Zweifeln und immer erneuerte sich selbst Besinnen ausdrückt. Einen höchst wirksamen Gegensatz bildet das lebhaft erregte Allegro agitato, welches auf eine einfache aber überraschende, außerordentlich schöne Weise in das Adagio zurückführt, das nun aber nicht bloß wiederholt wird, sondern die wesentlichen Momente theils durch die harmonische Behandlung, theils durch schärfere Accente gesteigert, in anderer Verbindung und Gruppirung neu gestaltet und

abschließt. Die Liebe und Sorgfalt, mit welcher alles ausgeführt ist, zeigt sich auch in der Behandlung des Orchesters. Die Saiteninstrumente sind sauber im Detail und mit genauer Berücksichtigung des Klangeffekts geschrieben; so ist es z. B. von herrlicher Wirkung, wenn die Geigen in tiefer Lage mit den Singstimmen gehen, welche in der Höhe ihre klarsten Töne entfalten. Auch die zweite Violine ist wohl bedacht und überall die Begleitung reich, ohne zu decken. Von den Blasinstrumenten sind Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotts zusammengestellt und in einer Weise verwendet, daß sie dem ganzen Kolorit eine intensive Kraft und einen milden Glanz geben; mit vollkommener Herrschaft über die Wirkung sind sie bald einzeln, bald in verschiedener Gruppirung benutzt.

Die ursprüngliche Situation in Metastasios Olimpiade ist diese. Clistene, König von Sicyon, hat einen unbekannten Jüngling — wie sich nachher ergiebt, seinen Sohn — zum Opfertod verurtheilt, weil er einen Mordversuch auf ihn gemacht hat. Aber im Begriff, ihn dem Tod zu übergeben, fühlt er sich durch seinen Anblick wunderbar gerührt und wendet sich zu seinem Vertrauten mit den Worten:

Alcandro, lo confesso, stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio, la voce di costui nel cor mi desta un palpito improvviso, che lo risente in ogni fibra il sangue. Fra tutti i miei pensieri la cagion ne ricerco, e non la trovo. Che sarà, giusti Dei, questo ch'io provo?

Non sò d'onde viene
quel tenero affetto,
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto,
quel gel, che le vene
scorrendo mi và.
Nel seno a destarmi
si fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

Während Mozart aufs lebhafteste ausspricht, wie bei seiner Komposition die Stimme und der Gesang der Weber ihm vorgeschwebt und ihn begeistert haben, sagt er nicht, wie ihm die Worte Metastasios aus dem dramatischen Zusammenhang gelöst zum Selbstgespräch eines jungen Herzens wurden, das zuerst die Liebe fühlt und staunend über die neuen Gefühle, welche im Kampfe gegen einander sich erheben, sich selbst nicht zu gestehen wagt, wodurch es so tief gerührt und erschüttert werde; denn Mitleid war nicht mächtig genug, um diese Empfindungen zu

erregen. Das war ja der Zustand seines eigenen Herzens, und was er selbst empfand, das legte er in die Seele seiner Geliebten, und, weil er ein Künstler war, auf ihre Lippen — gewiß, ohne über seine Empfindung zu reflektiren. Rein und schön drückt diese Arie die Empfindung eines jungen Mädchens aus, das in voller Unschuld über die Regungen ihres Herzens, die sie selbst nicht versteht, in Staunen und Zweifel geräth. Noch ist die aufkeimende Neigung nicht zur alles beherrschenden Leidenschaft geworden, sie steht an dem Wendepunkt, das fühlt sie, der über ihr inneres Leben entscheiden wird. Daher ruht auf dem Ganzen bei großer innerer Wärme und tiefer Erregung des Gefühls die Ruhe und Klarheit der Unschuld, deren Ausdruck durch Mozart den Zauber eines unbeschreiblichen Wohllauts erhält. Dieser wird auch dadurch nicht getrübt, daß sich sowohl in Vorhalten als durchgehenden Noten gerade in dieser Arie schärfere Dissonanzen finden, als man gewöhnlich bei Mozart erwartet; denn sie sind nicht nur an ihrer Stelle sehr bezeichnend, sondern in völliger Harmonie mit dem Ton des Ganzen. Aber auch von den Leistungen der Sängerin giebt die Arie eine überaus günstige Vorstellung. Einfacher getragener Gesang ist durchaus vorherrschend, nur einigemal kommen eigenthümlich gewundene ausdrucksvolle Koloraturen vor — ähnliche finden sich in der Partie der Elvira — und zum Schluß ein paar rasche Läufe, die bis [musical notation] gehen. Die durchgehende Lage ist die einer hohen Sopranstimme [musical notation], tiefere Töne werden nur vorübergehend berührt. Nur eine schöne helle Sopranstimme von ungewöhnlicher Höhe, für den gefühlvollen Vortrag getragenen Gesanges und geläufige Koloratur gleich geeignet und geschult, konnte einer solchen Aufgabe gewachsen sein, und bei einem fünfzehnjährigen Mädchen erregt das allerdings nicht geringes Erstaunen [114].

[114] [Anselm Hüttenbrenner erhielt 1837 von der Wittwe Mozart ein Blatt von Mozarts Hand, welches eine auf den Schlußsatz der Arie, von der Wiederkehr des $^3/_4$ Takts an, sich beziehende Kolorirung der Singstimme enthält. Dieselbe deckt sich nicht völlig mit der Lesart der Partitur und muß zu einer

Im Jahre 1787 (18. März) hat Mozart dieselbe Arie noch einmal für den Bassisten Fischer komponirt (512 K., S. VI. 35. Nott.). Die Gliederung der Arie ist, wie der Text es verlangt, dieselbe, die Behandlung so verschieden wie möglich. Natürlich ist sie hier im Sinne der dramatischen Situation aufgefaßt; ein Mann, ein Herrscher, der ein langes Leben voll Erfahrungen hinter sich hat, ein kräftiger Charakter fühlt sich von einer weichen Stimmung ergriffen, die ihm unbegreiflich und, weil er sie sich nicht erklären kann, lästig ist, deren er sich zu erwehren sucht, und die ihn doch mit unwiderstehlicher Gewalt wiederum beschleicht. Der Ausdruck des staunenden Sinnens und des leidenschaftlichen Widerstrebens ist ernst, kräftig und das Ganze großartig, manches, z. B. die Stelle quel gel che scorrendo le vene mi và, von wunderbarer Macht und Schönheit. Aber freilich setzt die Arie den Umfang, die Kraft und Weichheit, die Geschmeidigkeit einer Baßstimme im Verein mit einer Ausbildung derselben und einer Kunst des Vortrags voraus, wie sie eben in Fischer vereinigt waren, und scheint ihm nicht minder wie ein Kleid auf den Leib gepaßt zu haben, als jene der Weber.

Mozarts Abneigung gegen die Pariser Reise erklärt sich aus dieser Neigung leicht, so wenig er sich das auch gestehen mochte. Wenn er seinem Vater schrieb (4. Febr. 1778): „Ich kann unmöglich mit Leuten reisen, mit einem Manne, der ein Leben führt, dessen sich der jüngste Mensch schämen müßte, und der Gedanke einer armen Familie, ohne sich Schaden zu thun, aufzuhelfen, vergnügt mich in der Seele“, so war das gewiß redlich gemeint: er brannte vor Begierde diese Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu seiner Aloysia war doch das stille, aber mächtigste Motiv. Wohin seine Gedanken sich damals richteten, kann man auch aus einer Äußerung abnehmen, als er erfuhr, daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen, eine reiche Heirath gemacht hatte (7. Febr. 1778):

Das ist halt wiederum eine Geldheyrath, sonst weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ichs auch bleiben lassen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich so gut stehe, daß

nicht mehr vorhandenen Bearbeitung geschrieben sein. Köchel, handschr. Zusatz zu 294. Nottebohm, Rev. Ber. zu S. VI. 17.]

ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. Schiedenhofen war es nothwendig, eine reiche Frau zu wählen, das macht sein Adl. Noble Leute müssen nie nach gusto und Liebe heyrathen, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut, wenn sie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem sie schon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherren zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und diesen kann uns kein Mensch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.

Zu dieser Diatribe wird der Vater wohl etwas den Kopf geschüttelt haben. In Wolfgang vereinigte sich der Wunsch wenigstens in Aloysias Nähe zu leben, bis er sie ganz sein nennen könnte, mit dem unwiderstehlichen Trieb Opern zu komponiren. Um beiden zu genügen, hatte er sich einen Plan ausgedacht, der, wie er glaubte, auch den äußeren Interessen seiner wie ihrer Familie entsprechen würde. Webers gingen leicht auf ein Vorhaben ein, das ihnen großen Vortheil versprach; es kam nur darauf an, daß Wolfgangs Vater seine Zustimmung gab. Diesem setzte er also nun auseinander (4. Febr. 1778), daß er zunächst in Mannheim bleiben und die übernommenen Kompositionen vollenden wolle.

Unter dieser Zeit wird sich Hr. Weber bemühen sich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reisen. Wenn ich mit ihm reise, so ist es just soviel als wenn ich mit Ihnen reisete. Deswegen habe ich ihn gar so lieb, weil er, das Äußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn Sie nicht, wie Sie wissen, zum Schreiben zu commode wäre, so würde sie Ihnen das Nämliche schreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereist bin. Wir waren vergnügt und lustig; ich hörte einen Mann sprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts kümmern; was zerrissen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürst. Ich habe diese bedrückte Familie so lieb, daß ich nichts mehr wünsche als wie ich sie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es auch. Mein Rath ist, daß sie nach Italien gehen sollten. Da wollte ich Sie also bitten, daß Sie je ehender je lieber an unsern guten Freund Lugiati [S. 120]

schreiben möchten und sich erkundigen, wie viel und was das meiste ist, was man einer Prima Donna in Verona giebt; je mehr je besser, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen stehe ich mit meinem Leben, daß sie mir gewiß Ehre macht. Sie hat schon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird sie erst bis dahin profitiren? Wegen der Action ist mir auch nicht bang. Wenn das geschieht, so werden wir, Mr. Weber, seine 2 Töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schwester im Durchreisen auf 14 Täge zu besuchen, meine Schwester wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cammeradin finden; denn sie steht hier im Ruf wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze Familie wie die Mozartische. Es giebt freilich Neider wie bei uns, aber wenn es dazu kommt, so müssen sie halt doch die Wahrheit sagen: redlich währt am längsten. Ich kann sagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzburg kommen sollte, nur damit Sie sie hören. Meine Arien von der de Amicis, sowohl die Bravurarie als Parto m'affretto und Dalla sponda tenebrosa singt sie superb. Ich bitte Sie, machen Sie ihr mögliches, daß wir nach Italien kommen: Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben.

Zu Verona will ich gern die Oper um 30 Zechinen schreiben, nur damit sie sich Ruhm macht; denn wenn ich sie nicht schreibe, so wird sie, fürchte ich, sacrificirt. Bis dahin werde ich schon durch andere Reisen, die wir mit einander machen wollen, soviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, schreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, so taugt uns die andere Tochter, welche die älteste ist, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthschaft führen, weil sie auch kocht.

Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergessen Sie meinen Wunsch nicht Opern zu schreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder sehe. Aber italiänisch, nicht deutsch; eine seria, nicht buffa! — Nun habe ich alles geschrieben, wie es mir ums Herz ist, meine Mutter ist mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küsse Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod dero gehorsamster Sohn.

In einem späteren Briefe wiederholt er seine eindringliche Bitte (14. Febr. 1778):

Ich bitte Sie um alles nehmen Sie sich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß sie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, 5 Kinder und 450 fl. Besoldung! Vergessen Sie nicht

wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wissen meine Begierde und meine Passion. Ich hoffe, es wird alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns nicht verlassen. Nun leben Sie recht wohl und vergessen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.

Ganz so einstimmig, wie Wolfgang dachte, war freilich seine Mutter nicht, wie man aus ihrer Nachschrift sieht, die uns allerdings auch zeigt, daß sie ohne allen Einfluß auf den Sohn war.

Mein lieber Mann! Aus diesem Brief wirst Du ersehen haben, daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft machet, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen. Es ist mir die Gesellschaft mit den Wendling und den Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen ist bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert. Mit einem Wort: bey anderen Leuten ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen und das ist ihm nicht recht. Du wirst es also bey Dir selbst überlegen was zu thun ist. Ich schreibe dieses in der größten Geheim, weil er beim Essen ist, und ich will damit nicht überfallen werden.

Und nun der Vater! Für ihn war dieser Brief ein härterer Schlag als ihn je einer getroffen und dieser romanhafte Vorschlag Wolfgangs brachte ihn beinahe um die Besinnung. Zwar zweifelte er nicht, „daß er sehr mußte aufgeredet worden seyn, ein schwärmendes Leben dem in einer so berühmten und für Talente so vortheilhaften Stadt zu erjagenden Ruhm vorzuziehen“, allein daß es fremdem Einfluß gelingen konnte ihn so sich selbst und aller bessern Einsicht zu entfremden, das erschreckte ihn. „Dein gutes Herz ist es, welches macht, daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobt, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest: wo Du als ein Knabe die übertriebene Bescheidenheit hattest gar zu weinen, wo man Dich zu sehr lobte“. Hier schien ihm eine scharfe Kur nothwendig und mit der Überlegenheit eines erfahrenen Mannes, mit der Strenge eines pflichtgetreuen Vaters läßt er sie ihm angedeihen. In einem ausführlichen Briefe, dessen hiehergehöriger Theil in der Beilage mitgetheilt ist, führt er ihm nochmals darauf zurück, wie wenig er bis jetzt auf seiner Reise den wesentlichen Zweck derselben im

Auge behalten habe, und wie er jetzt in Gefahr sei, der Pflichten gegen die Seinigen und sich in einer unverständigen Aufwallung ganz zu vergessen. Es fällt ihm nicht schwer klar zu machen, daß es ein unreifer und ganz unausführbarer Gedanke sei, ein junges Mädchen, das noch nirgend öffentlich gesungen habe, auf keinem Theater aufgetreten sei, zuerst in Italien auf die Bühne bringen zu wollen, wo das Publikum sie durchfallen lassen würde, wenn sie auch wie eine Gabrielli sänge. Er weist ihn darauf hin, wie unpassend die Zeit zu Kunstreisen sei, da ein Krieg vor der Thür stehe, wie ein herumziehendes Leben mit einem fremden Mann und seinen Töchtern ihn um seinen guten Ruf, um alle Aussicht auf eine ruhmvolle Zukunft bringen und seine Familie in Schande setzen müsse. „Es kommt itzt ganz allein auf Dich an", ermahnt er ihn, „in eins der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben; das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichem Talent schuldig, und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack, oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit Allem für Deine Familie wohl versehen, bey aller Welt in Ansehn sterben wirst".

Er sah ein, daß hier rasch eingeschritten werden müsse; alle Bedenken, welche er gegen die Reise nach Paris gehabt hatte, traten vor der Nothwendigkeit zurück, den Sohn den Verhältnissen zu entziehen, welche ihn so gefährlich umstrickt hatten. „Fort mit Dir nach Paris, und das bald!" ruft er ihm zu, „setze Dich großen Leuten an die Seite — **aut Caesar aut nihil!** Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt". Der Gesellschaft von Wendling und Ramm bedürfe er nicht, wie sie seiner bedurften. Aber die Mutter sollte nun mit ihm gehen, um alles in Ordnung zu richten; denn nicht auf etliche Monate müßten sie dort verweilen, sondern so lange es nöthig sei um Ruhm und Geld zu erwerben, um so mehr als Paris

jetzt auch der sicherste Ort sei, ohne Furcht des Krieges zu leben. So schwer ihm das auch fallen mochte, so wollte er für Geld und Kreditbriefe nach Paris schon Sorge tragen.

Indem er so das Pflichtgefühl und den Ehrgeiz zugleich mit der besseren Einsicht seines Sohnes in Anspruch nahm, war er klug genug die leidenschaftliche Neigung desselben für Aloysia Weber, so klar er sie erkennen mußte, nicht direkt zu berühren. Wolfgang hatte sie nicht ausgesprochen, er hütete sich wohl das Gefühl seines Sohnes da anzugreifen, wo er es gegen Gründe jeder Art unzugänglich und deshalb unbesiegbar finden mußte. Um ihm aber zu beweisen, daß er gegen die unglückliche Lage einer Familie, welche Wolfgang soviel Theilnahme einflößte, nicht gleichgültig sei, hielt er mit seinem guten Rath nicht zurück. Der Mann, welcher helfen konnte, war Raaff; ihn sollte Wolfgang für die Weber interessiren, seine Empfehlung war bei den Impresari die wirksamste. Dann rieth er, sie solle dahin streben erst in Mannheim auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Übung sei.

Die Wirkung dieses Briefes war die, welche er erwartete. Wolfgang wurde zur Erkenntnis gebracht, daß er zunächst Pflichten zu erfüllen habe, welchen seine Wünsche für eine unbestimmte, von ihm nur erträumte Zukunft nachstehen mußten: er beugte sich mit schwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters, und antwortete (19. Febr. 1778):

Ich habe mir nie etwas anders vorgestellt, als daß Sie die Reise mit den Weberischen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bei unsern dermaligen Umständen versteht sich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben an ihnen das zu schreiben. Hr. Weber weiß nicht, wie wir stehen — ich sag es gewiß Niemand; weil ich also gewünschet habe in solchen Umständen zu seyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut stünden, so vergaß ich in dieser Berauschung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — ihnen das zu melden, was ich izt gethan habe. — — Was Sie wegen der Mlle. Weber schreiben ist alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wußte ich so gut wie Sie, daß sie noch zu jung ist und daß sie Action braucht, und vorher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewissen Leuten muß man öfters nach und nach weiter schreiten. Die guten Leute sind müde hier zu seyn wie — Sie wissen schon wer und wo, mithin glauben sie es sey alles thunlich. Ich habe ihnen versprochen alles an meinen Vater zu schreiben;

unterdessen als der Brief nach Salzburg lief, sagte ich schon immer, sie soll doch noch ein wenig Geduld haben, sie seye noch ein bischen zu jung 2c. Von mir nehmen sie auch alles an, denn sie halten viel auf mich. Jtzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad[me] Toscani [Schauspielerin] geredet, damit sie seine Tochter in der Action instruirt. Es ist alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht, daß sie wie eine Gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Worte, sie sang mit Kunst aber mit keinem Verstand [S. 150 f.]. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten cantabile. Ich habe sie erst durch die große Arie an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in Italien kommt, daß sie Bravurarien singt; das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang[115]. — Jtzt wissen Sie also alles, ich recommandire sie Ihnen immer von ganzem Herzen.

Aber hart war der Kampf, den er mit sich durchzumachen hatte; er wurde unwohl und mußte mehrere Tage das Zimmer hüten. Die Mahnungen seines Vaters hatten Saiten in seinem Innern getroffen, die schmerzlich nachzitterten; der Gedanke, kein volles Vertrauen bei ihm zu finden, machte ihn untröstlich. „Ich bitte alles von mir zu glauben, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben es sey ohnmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten dabey zu haben; — ich bin kein Brunetti und kein Misliweczeck! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut denkender Mozart". Allmählich gewann die Liebe und das Vertrauen zu seinem besten Vater wieder ganz die Oberhand; „nach Gott kommt gleich der Papa; das war als ein Kind mein Wahlspruch, und bey dem bleibe ich auch noch". Sie machten nun ernstliche Vorbereitungen zur Abreise, wobei der Vater es an

[115] Schubart sagt von Vogler (Ästhetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand hat sie größtentheils diesem ihrem großen Lehrer zu danken". Hiervon dürfen wir wohl etwas zu Gunsten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, soweit sie ihn genossen hat, erst später in München erhalten haben. Übrigens erzählt Brandes Selbstbiogr. II S. 260), Kirnberger und andere haben seine Tochter Minna ernstlich vor Voglers Unterricht gewarnt.

Anweisung und gutem Rath nicht fehlen ließ, und seinen geliebten Sohn mit seinem besten Segen ziehen ließ.

Wie schwer es mir fällt, daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entfernest, kannst Du zwar Dir in etwas vorstellen, aber mit derjenigen Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willst, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, so wirst Du mich keiner Zaghaftigkeit beschuldigen, sondern mir mit allen Andern das Recht wiederfahren lassen, daß ich ein Mann bin und allezeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich Alles mit der menschenmöglichsten Vorsichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott sieht die Zukunft voraus. — Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an; das Letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich. Du kommst nun in eine ganz andere Welt: und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen so gefährlichen Ort halte, au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Ursache, Paris für gar so gefährlich anzusehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umstände sind himmelweit unterschieden.

Nachdem er dies ihm näher auseinandergesetzt und die für seine Lage passenden Rathschläge ertheilt hat, schließt er mit den Worten:

Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst; daß Du weißt und einsiehst, daß unser Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächst Gott, so zu sagen, in Deinen Händen ist. Wenn ich Dich kenne, so habe ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abwesenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu hören, Dich zu sehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch trösten muß. Lebe als ein guter katholischer Christ, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunst, und führe einen so christlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr sehen sollte, meine Todesstunde nicht angstvoll seyn möge. Ich gebe Dir von Herzen den väterlicheu Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und sicherster Freund.

Die Nähe der Trennung machte auf beiden Seiten das Gefühl dessen was man verlor erst recht lebendig. Die Akademien,

welche Wolfgang vor seiner Abreise veranstaltete, um sich, seine Kompositionen und seine Schülerinnen zu produziren, brachten noch schließlich seine außerordentlichen Leistungen zur Geltung. Von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ, nicht bloß die Musiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüthe am Herzen lag, wußten ihn zu schätzen. Zu diesen zählte er auch den Verfasser des deutschen Hausvaters (24. März 1778).

Ich hab vor meiner Abreise zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett [S. XIV. 1.], welches ich zu Lodi Abends im Wirthshaus gemacht habe, und dann das Quintett [S. XIII. 1.] und die Variationen von Fischer abschreiben lassen. Er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet und bezeugte sein Vergnügen über das Andenken, so ich ihm hinterlasse, und schickte mir einen Brief an seinen sehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin versichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief seyn werden, als er es für Sie seyn kann. Und um mir die Schreibkösten zu ersetzen, schickte er mir 3 Louisdor. Er versicherte mich seiner Freundschaft und bat mich um die meinige. Ich muß sagen, daß alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmusik, sehr unwillig und betrübt über meine Abreise waren. Das ist gewiß wahr.

Was ihn einigermaßen tröstete (28. Febr. 1778), war die Aussicht in Paris Gelegenheit zum Komponiren zu finden.

Ich freue mich auf nichts als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich etwas componiren müssen. Das Orchestre seye so gut und stark, und meine Hauptfavorit-Composition kann man dort gut ausführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzosen viel darauf halten. Das ist auch das Einzige, was man in Piccini seiner neuen Oper Roland[116] ausgestellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und schwach seyen, und überhaupt die Musique ein wenig zu einförmig; sonst hat sie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man jetzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich hab auch gar nicht Sorg darauf.

Noch stand ihm der Abschied von seiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich seinem Vater (24. März 1778):

[116] Piccinnis Roland, die erste Oper, welche er in Paris schrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden.

Die Weberin hat aus gutem Herzen 2 paar Täzeln von Filet gestrickt und mir zum Angedenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umsonst abgeschrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien von Moliere (weil er gewußt hat, daß ich sie noch niemal gelesen) geschenkt, mit der Inschrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, sagte er: Jtzt reist halt unser bester Freund weg, unser Wohlthäter. Ja, das ist gewiß, wenn Ihr Hr. Sohn nicht gewesen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und sich um sie angenommen, sie kann ihm auch nicht genug dankbar seyn. — Den Tag ehe ich weggereißt bin haben sie mich noch beym Abendessen haben wollen, weil ich aber zu Hause hab seyn müssen, so hat es nicht seyn können. Doch habe ich ihnen 2 Stunden bis zum Abendessen noch schenken müssen; da haben sie nicht aufgehört sich zu bedanken, sie wollten nur wünschen, sie wären im Stand mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, so weinten sie alle. Ich bitt um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür stehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir noch nach Addieu!

Diesmal ließ der Vater keine Abschiedsscene auf die Scheibe malen; er dankte wohl Gott in seinem Sinn, daß der Sohn einer großen Gefahr entronnen sei. Daß dieser eine ernste Liebe zur Weber im Herzen trug und überzeugt war, daß sie ebenso treu erwiedert werde, daß er mit dem festen Vorsatz fortging sich eine Stellung zu erwerben um sie sein nennen zu können, das sprach er freilich nicht bestimmt aus, aber er machte aus seinen Wünschen und Hoffnungen[117] dem Vater so wenig ein Hehl als aus der Verbindung, welche er durch Briefe mit der Weberschen Familie fortwährend unterhielt. Die Entwickelung dieses Verhältnisses überließ der Vater, sobald er die nächsten Schritte Wolfgangs auf seiner künstlerischen Laufbahn gesichert sah, im Vertrauen auf dessen Sittlichkeit ruhig der Zukunft.

Mit wahrer Befriedigung lassen wir unseren Blick auf dem Bilde des Jünglings verweilen, der in reiner, inniger Liebe leidenschaftlich erglüht und es dennoch über sich vermag, der

[117] „Ich hab sehr viele gute Freunde zu Mannheim (und ansehnliche — vermögende)", schreibt er (24. März 1778), „die sehr wünschten mich alldort zu haben. Je nu, wo man gut zahlt, da bin ich. Wer weiß, vielleicht geschieht es; ich wünsche es, und mir ist auch immer so — ich habe immer noch Hoffnung".

ernsten Mahnung seines treuen und erfahrenen Vaters zu gehorchen, der voll Zuversicht auf die Dauer echter Neigung seine heißesten Wünsche der Erfüllung sittlicher Pflichten nachsetzt. Das Vertrauen und die Liebe, welche Vater und Sohn auf diese Weise vereinigen, der echte Gewinn eines sittlichen Familienlebens, begegnen uns hier zu unserer Freude als der schönste Schmuck eines deutschen Künstlerlebens.

18.

Die französische Oper.

Am 14. März reisten Mutter und Sohn ab; sie hatten sich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaise abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem sie also neun und einen halben Tag unterwegs gewesen waren: „wir haben geglaubt, wir könnten es nicht aushalten" schreibt Wolfgang (24. März 1777)[1].

Der Vater setzte auf Paris große Hoffnung und glaubte, es könne Wolfgang nicht fehlen dort bald berühmt zu werden und also auch Geld zu erwerben. Er hatte die überaus glänzende Aufnahme im Gedächtnis, welche er daselbst vor vierzehn Jahren mit seinen Kindern gefunden hatte, und war überzeugt, daß man dem Jüngling, der das was er als Kind versprochen hatte in einer Weise erfüllte, die einem denkenden Beobachter ungleich wunderbarer erscheinen mußte, als selbst die unglaublichen Leistungen des Knaben, die gleiche Theilnahme schenken würde. Er rechnete auf das gute Gedächtnis so vieler vornehmer und angesehener Personen, deren Gunst sie erfahren hatten, und vor allem auf die erprobte Freundschaft Grimms, der ihm damals mit seiner Kenntnis aller Verhältnisse die Wege gebahnt hatte und mit dem er fortwährend in Verbindung geblieben war. Zwischen beiden Männern hatte sich ein näheres Verhältnis gebildet, das auch später nicht ganz ins Stocken gerathen war. Grimm kam auf einer Reise mit zwei Herrn v. Romanoff nach Salzburg und freute sich seinen Amadeo zu hören. Zufällig

[1] Ed. Fournier, Mozart à Paris (Revue franç. 1857, II t. 7 p. 28 ff.).

war er an dem Abend in Augsburg angekommen, als Wolfgang sein Konzert gab, und hatte demselben beigewohnt ohne sich zu erkennen zu geben, weil er sehr eilig war und hörte, daß dieser auf der Reise nach Paris war. Der Vater, der in seine Freundschaft und Erfahrung gleiches Vertrauen setzte, hatte ihn mit völliger Aufrichtigkeit von seiner mißlichen Lage und wie sehr Wolfgang seiner Unterstützung bedürfe, in Kenntnis gesetzt und diesen ganz an Grimm verwiesen (6. April 1778);

Jetzt empfehle ich Dir nachdrücklichst, Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Herrn Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rathe zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vorgefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unser gemeinschaftliches Interesse bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der deutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so daß Herr Baron v. Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und ich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, daß ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben.

Und doch hatte der kluge Mann in mehr als einer Hinsicht falsch gerechnet. Er bedachte nicht, daß Grimm älter, bequemer und vornehmer geworden war, und daß schon ehemals, um dessen Freundschaft wirksam zu nutzen, eine Klugheit, Thätigkeit und Geschmeidigkeit erforderlich war, wie er sie besaß, sein Sohn aber trotz aller Lehren nicht mit nach Paris brachte und auch dort nicht erwerben sollte. Er hatte nicht hinreichend erwogen, daß die Aufmerksamkeit des Publikums viel eher durch das Auffallende und Überraschende in äußerlichen Dingen als durch die größten inneren Vorzüge gewonnen wird; daß die Gunst der Vornehmen und Reichen mit Aufmerksamkeit gepflegt sein will und nur durch geschickte Benutzung der sozialen Verhältnisse erhalten wird. Ganz besonders galt dies für Paris, wo das Interesse für Musik nur wenn ungewöhnliche Umstände hinzutraten zu einer Art Enthusiasmus sich steigerte. Dies war allerdings in jener Zeit der Fall, allein selbst dieser Umstand — auch hier konnte der Vater nicht klar sehen — war für das Auftreten eines jungen Mannes nicht günstig, der es so wenig verstand sich persönlich geltend zu machen. Höchst merkwürdig aber ist

es für uns, daß Mozart, der soeben in Mannheim mitten in die ersten noch frischen Bestrebungen für die Erweckung einer nationalen deutschen Oper getreten war, zu einer Zeit nach Paris kam, wo der Kampf zwischen der italiänischen und der durch Gluck reformirten französischen Oper mit brennendem Eifer geführt ward und, wie es schien, zum Austrag gebracht werden sollte. Hier wie dort nahm er troß seiner lebhaften Neigung keinen thätigen Antheil; es war, als sollte er als unbetheiligter Zuschauer sich auf die Aufgaben vorbereiten, deren Lösung ihm bestimmt war.

Um die musikalische Situation klar zu machen, muß hier kurz an die bekannten Thatsachen in ihrem Zusammenhang erinnert werden.

Jean Baptiste de Lully (1633—1687), eingewandert von Florenz, hatte durch sein Violinspiel und seine Balletmusik Aufsehen gemacht, so daß Ludwig XIV. ihn 1652 an die Spitze seiner Kapelle stellte und ihm 1672 die Ermächtigung ertheilte, die Académie royale de musique einzurichten. Er wurde dadurch nicht allein der Stifter dieser noch jetzt unter demselben Namen bestehenden Anstalt[2], sondern er begründete auch ihrem Wesen nach die große Oper der Franzosen. Getreu den Traditionen seiner Vaterstadt Florenz ging er von jenen ersten Versuchen aus, welche man in Italien gemacht hatte, die antike Tragödie in der Oper wieder zu erwecken (S. 171 ff.). Sowie diese dort zur Verherrlichung von Hoffesten gedient hatten, war auch in Paris die Aufführung der Oper ursprünglich ein Hoffest; das Privilegium Lullys bestand darin, daß er auch vor dem Publikum gegen Bezahlung Opern aufführen durfte, „selbst die, welche für den Hof bestimmt waren“ (même celles qui auront été représentées devant Nous)[3]. Vorläufer derselben waren

[2] Vgl. [Noinville] Histoire du Théatre de l'opéra en France. Paris 1753 (zweite Aufl. 1757). Castil-Blaze, L'Académie imp. de musique de 1645 à 1855. Par. 1855. I. II. [Chouquet, Histoire de la musique dramatique, Paris 1873. Pougin, Les vrais créateurs de l'opéra francais. Paris 1881. Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français d'après les minutes des notaires etc. Paris 1886, angez. von Kretzschmar, Vierteljahrsschr. für Musikwiss. III S. 477.]

[3] [Es war dies eine Erneuerung und Erweiterung eines bereits 1669 dem Dichter Pierre Perrin ertheilten Privilegiums, welcher im Verein mit dem Komponisten Cambert bereits sich um die Begründung einer nationalen Oper bemüht hatte. Vgl. Schletterer, Studien zur Geschichte der französ.

Ballets, in welchen der Zusammenhang der Handlung durch Scenen mit Gesang hergestellt wurde; diese traten aber an Umfang und Bedeutung gegen die in längerer Folge an einander gereiheten Tänze zurück, an denen auch die vornehme Welt, den König nicht ausgeschlossen, sich betheiligten. Tänze wurden deshalb ein wesentlicher Bestandtheil der Oper, es war eine Hauptaufgabe des Dichters und Komponisten dieselben mit der Handlung geschickt in Verbindung zu setzen; bekanntlich sind die Ballets noch jetzt eine auszeichnende Prärogative der großen Oper in Paris. Nicht minder wichtig war es, durch Pracht und Mannigfaltigkeit der Kostüme, Dekorationen, Maschinerien, Aufzüge u. s. w. diese Spiele eines Hofes, der sich als den Repräsentanten des Glanzes und des Geschmacks ansah, würdig auszustatten; auch hierin ist die große Oper in Paris sich treu geblieben. Während aber in Italien das musikalische Element der Oper und besonders die Gesangskunst über alle anderen die Oberhand gewinnt, macht sich in Paris neben demselben das dramatische geltend. Eine Oper von nationaler Bedeutung und nachhaltiger Wirkung zu begründen, war Lully hauptsächlich dadurch möglich, daß er in Quinault einen Dichter fand, der seinen, meist mythologischen Stoffen eine der poetischen Auffassung jener Zeit entsprechende, dramatische Gestaltung zu geben wußte. Uns erscheint zwar der Charakter derselben — ganz abgesehen von dem, was die Rücksicht auf den Hof mit sich brachte — von dem Geist der antiken Tragödie weit entfernt und mehr rhetorisch aufgetragen und zugespitzt als poetisch empfunden. Allein den Geist ihrer Zeit drückten jene Tragödien — denn so hießen und dafür galten auch die Opern — wirklich aus, und sie gewannen um so größere nationale Bedeutung, je lebhafter man in Frankreich die Zeit Ludwig XIV. als eine große empfand. Wenn es Lully gelang, den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, so war die nationale Oper geschaffen; und dieses Verdienst haben ihm die Mitlebenden und geraume Zeit hindurch die Nachwelt zugesprochen. Seine Musik schließt sich eng an jene ersten Versuche in Italien an. Wir finden keine der

Musik III S. 107 fg. Langhans, Gesch. der Musik I S. 179 fg. Über die Ballets außer den genannten auch Ambros, Gesch. der Musik IV S. 216 fg. Wasielewski, Die Collection Philidor, Vierteljahrsschrift für Musikwiss. I S. 531 fg.]

in der späteren opera seria ausgeprägten Formen, keine eigentlichen Arien, kein Duett, kein Ensemble. Der durchgehende Charakter des musikalischen Ausdrucks ist der des Recitativs, welches einfach die Worte wiedergiebt. Zum Theil ist dasselbe nur mit einem (bezifferten) Baß begleitet; auch dann hat es nicht die leichte, freie Bewegung des italiänischen Recitativs, sondern ist viel bestimmter abgemessen und in der Begleitung wechselt die Harmonie häufiger. Sowie die Empfindung sich nur um ein Weniges steigert, tritt eine Art von Mittelding zwischen Recitativ und Gesang ein. Die Worte sind genau nach dem deklamatorischen Sprachaccent wiedergegeben, und nicht bloß streng im Takt — so daß die Taktarten häufig und in unregelmäßigen Abschnitten wechseln —, sondern auch harmonisch in der Art behandelt, daß zu jeder Note des Gesanges zugleich vom Orchester ein voller Akkord angegeben wird. Die Melodiebildung ist daher in jeder Hinsicht beschränkt, die einzelnen Phrasen sind meistens von zu geringem Umfang um gut geführt zu sein und stehen zusammenhangslos ohne eigentliches Dessein neben einander; mit solchen Elementen war eine ausgeführtere musikalische Form schwer erreichbar. Selbständige Musikstücke kommen nur selten vor, und dann in der knappsten Form, welche sich meistens an die der Tanzmelodien (airs) anlehnt. Wenn mehrere Stimmen zusammenkommen, wechseln sie entweder nur mit einander ab, oder wenn sie zugleich singen, fällt Note auf Note; nur ausnahmsweise finden sich wirkliche Ensemblesätze. Auch die Chöre bilden eine in der einfachsten Weise mehrstimmig ausgesetzte Harmonie eines Grundbasses, wobei die Oberstimme sich nicht einmal durch ihre Melodie besonders auszeichnet. Das Orchester hat, wo es nicht zum Tanze spielt, selten selbständige Bedeutung, sondern leistet wesentlich nur, was der Generalbaßspieler auf dem Klavier ausführt: es giebt zu jeder Note des Basses die volle Harmonie an. Von instrumentaler Wirkung ist wenig die Rede; ausnahmsweise treten einzelne Instrumente individuell hervor. Das Verdienst Lullys besteht wesentlich darin, daß er den deklamatorischen Accent in einer der französischen Sprache angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat. Es ist begreiflich, daß anfangs, zumal bei geringer musikalischer Bildung, gerade dieser Vorzug am lebhaftesten empfunden und

anerkannt wurde; allein in jeder Kunst und besonders in der Musik verfällt das Charakteristische, weil es der Zeit und Person nach am meisten individuell ist, am ehesten dem Los nicht mehr verstanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. Deshalb griff später die Reaktion gegen Lullys Musik gerade diese Behandlung der Textesworte an. Man fand sie einförmig, schwerfällig, langweilig, indem man nun auch für die einzelnen bedeutenden Züge nicht mehr empfänglich war, und verglich sie mit dem Psalmodiren (plain-chant) der kirchlichen Gesänge[4]. Auch der Vortrag der Sänger und Sängerinnen wird als abschreckend geschildert: eintöniges Herleiern wechselte mit heftigem Aufschreien und übertriebenen Accenten (urlo francese)[5].

Indessen erhielten sich Lullys Opern nicht allein so lange er lebte, sondern nach seinem Tode (1687) eine lange Reihe von Jahren in unbestrittener Herrschaft auf der Bühne[6], ein deutlicher Beweis, daß die hohe Gunst, welche er persönlich genoß, nicht den wesentlichsten Antheil an seinen Erfolgen haben konnte. Die Komponisten, welche neben seinen Opern noch Gehör fanden, — man kann etwa Campra, Colasse, Desmarets, Blamont, Mouret nennen — sind kunstgeschichtlich weniger wichtig, weil sie sich ganz seiner Weise anschlossen. Vereinzelte Stimmen, welche auf die in der neapolitanischen Schule sich ausbildende opera seria und ihre Gesangskunst hinwiesen und einen Einfluß derselben auf die französische Musik wünschenswerth fanden, wurden schon aus nationalem Stolz nicht beachtet[7].

[4] Grimm, Corr. inéd. p. 222; vgl. Corr. litt. I p. 93. Er erzählt nicht übel (Corr. litt. I p. 205): M. Hasse, qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulance françaises, ne se lassait point, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d'admirer la patience avec laquelle on écoutait à l'Opéra une musique lourde et monotone. Goldoni beschreibt ergötzlich den Eindruck, welchen ihm die französische Oper machte (Mém. II p. 182 ff.).

[5] Grimm, Corr. litt. XV p. 283; vgl. IV p. 165. Grétry bezeichnet die Unarten der alten Gesangsmanier näher (Mém. I p. 301).

[6] Im Jahre 1778 wurde zuletzt eine Oper Lullys (Thésée) gegeben. [Auch deutsche Bühnen führten Opern Lullys und seiner Zeitgenossen und Nachfolger auf. Kretzschmar, Vierteljahrsschrift I S. 228; Chrysanders Jahrbücher I S. 200 fg.]

[7] Raguenet, Parallèle des Italiens et François en ce qui regarde la Musique et les Opéras (Paris 1702), deutsch mit Anmerkungen nebst der Entgegnung von Freneuse de la Vieuville (bei Bonnet, Histoire de la musique p. 425 ff. Bourdelot, Hist. de la mus. I p. 291 ff.), in Matthesons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91 ff. und in Marpurgs krit. Briefen

Jean Phil. Rameau (1683—1764) kam aus der Provinz als ein anerkannter Musiker 1721 nach Paris. Es gelang ihm nur durch die zähe Energie seines Charakters und die mächtige Protektion des Generalpächters La Popelinière, der durch sein Mäcenatenthum und den Skandal seines Hauses eine glänzende Rolle spielte, für seine Opern einen Platz neben den Lullyschen zu gewinnen. Er fand, als er 1733 zuerst Hippolyte et Aricie aufführte, den heftigsten Widerspruch von Seiten der Anhänger Lullys, der nicht sobald ermüdete; indeß gelang es ihm seit dem entschiedenen Erfolg seines anerkannten Meisterwerks Castor et Pollux 1737[8] die Herrschaft auf der Bühne, wenn gleich nicht über Lully, doch neben ihm vollständig zu erringen. Allmählich beruhigten sich seine Widersacher, indem sie anerkannten, daß durch Rameaus Verdienst die französische Musik nicht in ihrem Wesen geändert, sondern weiter ausgebildet und vervollkommnet worden sei[9]. Und ohne Zweifel war dies der Fall. Rameau hatte sich, ehe er mit seinen Opern auftrat, als Organist und Instrumentalkomponist, ganz vorzugsweise aber als der Begründer einer Theorie der Harmonie großen Ruhm erworben. Von dieser Seite her zeigen sich auch in seinen Opern entschiedene Fortschritte. Die harmonische Behandlung ist reicher und mannigfaltiger, sie ist nicht allein oft neu und überraschend, sondern wird sogar gesucht und überladen. Die Begleitung bewegt sich vielfach frei und selbständig; das Orchester ist zu eigenthümlichen Effekten benutzt, sowohl durch die verschiedenen Klang-

I S. 65 ff. 89 ff. 113 ff. 398 ff. Freneuse, Comparaison de la mus. ital. et de la mus. franç. Brüssel 1705 (bei Bourbelot, Hist. de la mus. 1725 und 1743. II—IV). Raguenet, Défense du Parallèle. Paris 1705.

8 La Harpe, Corresp. litt. II p. 302 f.

9 Als Grimm nach Paris gekommen war, berichtet er Gottsched: „M. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünstler, die jemals gewesen, gehalten und mit Recht“ (Danzel, Gottsched S. 349). Seine Ansicht änderte sich bald, allein die Charakteristik, welche er später von Rameau giebt (Corr. litt. IV p. 80 ff.), läßt, so parteiisch sie ist, doch die Verdienste Rameaus erkennen, obwohl sie dieselben nicht gelten lassen will. In seiner Lettre sur Omphale (1752. Corr. litt. XV p. 281 ff.) gab Grimm eine detaillirte Kritik in sehr gemäßigtem Ton. Eine gute Charakteristik findet sich bei Ad. Adam, Derniers souvenirs d'un music. p. 39 ff. [A. Pougin, Rameau. Essai sur sa vie et ses oeuvres. (Paris 1876.) Diderots Vergleich zwischen Lully und Rameau bei A. Jansen, J. J. Rousseau S. 125. Rousseau, Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale, Jansen S. 153. Ebend. S. 231 über Rameaus weitere Polemik gegen Rousseau.]

farben der Instrumente, als durch selbständige Motive, welche besonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieser Kunst das Orchester zu verwenden ist nicht allein gegen Lully ein merkwürdiger Fortschritt, sondern auch der italiänischen Oper gegenüber eine entschiedene Überlegenheit zu erkennen. In ähnlicher Weise sind den Chören die Fesseln des bloßen Generalbasses abgenommen, die Stimmen bewegen sich frei und ausdrucksvoll. Auf die Ausführung der lyrischen Partien ist die vorgeschrittene Kunst des Sologesangs sichtlich von Einfluß gewesen, die rhythmische und melodische Bewegung derselben ist freier, auch an Koloratur fehlt es nicht. Indeß hat eine maßgebende Einwirkung der italiänischen Musik doch nicht stattgehabt, obgleich Rameau sich in seiner Jugend eine kurze Zeit in Italien aufhielt. Die bestimmten Formen der italiänischen Oper finden sich nirgends angewendet, überhaupt weder in den Chören noch Sologesängen eine fest ausgeprägte Form selbständig ausgeführter Musikstücke. Der langsame und gleichmäßige Schritt der Lullyschen Oper ist durch Rameau freier und bewegter, der dramatische Ausdruck lebhafter und energischer geworden, es wird ein charakteristisches Kolorit in der Musik sichtbar, allein das Fundament ist geblieben. Ähnlich verhält es sich mit der Behandlung des Dialogs. Es ist derselbe streng gemessene recitativartige Gesang mit wechselndem Takt, mit einer stetigen Begleitung gehäufter Akkorde, aber die harmonische Kunst Rameaus verfügt über ungleich reichere Mittel des Ausdrucks. Rameaus Oper war eine mit selbständiger Erfindung und Kunstbildung unternommene Ausbildung der Lullyschen, keine Umgestaltung ihres Prinzips. Ob das, was derselben eigenthümlich war, für einen wahren Fortschritt der Kunst zu halten sei, oder für eine unzweckmäßige Neuerung, darüber wurde in jener Zeit mit großer Leidenschaftlichkeit gestritten. Die Punkte, für welche man sich damals am lebhaftesten interessirte, berühren uns jetzt am wenigsten. Aber die Thatsache ist nicht zu bezweifeln, daß Rameau mit entschiedenem Talent auf den von Lully gelegten Grundlagen einer französisch-nationalen Oper fortbaute, und daß die fernere Entwickelung der großen Oper an die durch ihn gemachten Fortschritte anknüpfte. Sowie das Gerüste und der Zuschnitt jener ersten Oper heute noch in der großen Oper zu erkennen ist, so kann die dramatische Musik der Franzosen trotz aller Umwand-

lungen in manchen Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmischen und harmonischen Behandlung die Verwandtschaft mit jenen alten Meistern nicht verläugnen: ein Beweis, daß in dieser Tradition ein nationales Element sich geltend macht.

Die Verehrer der national-französischen Oper thaten recht, ihren Streit über Lully und Rameau durch die Anerkennung beider zu schlichten; denn ihnen insgesammt stand ein gefährlicher Angriff durch die italiänische Oper bevor, welche das übrige musikalische Europa in einer Weise beherrschte, daß Frankreich davon nicht unberührt bleiben konnte. Im August 1752 kam eine Gesellschaft italiänischer Sänger unter der Direktion eines gewissen Bambini nach Paris, welche die Erlaubnis erhielt im Saal der großen Oper komische Opern (intermezzi) aufzuführen und deshalb Les Bouffons genannt wurde[10]. Man machte den Anfang mit Pergoleses Serva padrona, die bei den ersten Vorstellungen wenig Erfolg hatte, dann aber einen Beifall fand, der sich bis zum Fanatismus steigerte[11]. Die beiden Hauptpersonen Manelli und Anna Tonelli wurden ihres Gesanges wie ihres Spiels wegen hoch gepriesen, wiewohl auch sie nicht zu den ersten Größen der italiänischen Oper zählten; die übrigen waren unbedeutend. Allein es waren doch italiänische Kehlen, italiänische Weise des Singens und Spielens, durch welche die unbestreitbaren Vorzüge der opera buffa, ausgebildete, ins Ohr fallende Form der Gesangsstücke, anmuthige wohlgebildete und von einer einfachen, leicht faßlichen Harmonie getragene Melodien zur vollen Geltung gebracht wurden. Sie fanden in Paris empfängliche Hörer, die bald bereit waren, ihnen alles zum Vortheil zu rechnen. Auch das Pariser Orchester mit seinem hörbar taktirenden Direktor[12] wird dem diskret akkompagnirenden Orchester

[10] Hiller, Wöch. Nachr. 1770 S. 331 ff. Schelle, N. Ztschr. f. Mus. LVII S. 211 ff. LVIII S. 119 ff. [A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884. S. 159 fg. Ph. Spitta, Rinaldo da Capua, Vierteljahrsschr. III S. 102 fg. Langhans II S. 5 fg.]

[11] Die Opern, welche die Bouffons zur Aufführung brachten, waren nach Castil-Blaze (L'opéra italien p. 144 ff.): La serva padrona von Pergolese; Il giocatore von Orlandini u. a.; Il maestro di musica von Pergolese; La finta cameriera von Latilla; La donna superba von Rinaldo da Capua; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; La Zingara von Rinaldo da Capua; Gli artigiani arrichiti von Latilla; Il paratajo von Jomelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo.

[12] In der italiänischen Oper wurde nur vom Klavier aus dirigirt, während

der Italiäner gegenüber als eine Gesellschaft musikalisch wenig gebildeter Leute bezeichnet, die es als ihre Hauptaufgabe betrachten, möglichst viel Geräusch zu machen. Natürlich setzten sich die Anhänger der nationalen Musik gegen die Enthusiasten der italiänischen zur Wehre, und so entspann sich der vielbesprochene Kampf des coin du roi (der Nationalen) und des coin de la reine (der Italiäner)[13]. Grimm, der offenbar Anlage und natürliches Interesse für Musik besaß, hatte wohl schon in Deutschland Kenntnis von der italiänischen Oper genommen und dann in Paris, wohin er 1749 gekommen war, im Verkehr mit Rousseau und gleichgestimmten Freunden eine entschiedene Vorliebe für sie gewonnen. Durch seine Spottschrift Le petit prophète de Boehmischbroda (1753), welche in biblisch-prophetischem Tone den Untergang des guten Geschmacks weissagt, wenn sich Paris nicht zur italiänischen Musik bekehre[14], wurde er einer der einflußreichsten Vorfechter der italiänischen Musik; mit ihm Diderot, der wie alle Encyklopädisten durch Rameaus Angriff auf die Encyklopädie auch persönlich gegen diesen gestimmt war[15]. Und J. J. Rousseau, der durch seinen Devin du village (1752) dem entzückten Publikum zeigte, wie man die in der italiänischen Oper gewonnenen Schätze für die französische fruchtbar verwerthen müsse (S. 96 ff.), schlug sich so entschieden auf die Seite der Bouffonisten, daß er nicht allein die Mängel der französischen Oper schonungslos aufdeckte, sondern den Beweis unternahm, die französische Sprache sei ungeeignet für die Komposition und es könne keine französische Musik geben[16]. In der Ent-

in der französischen der Takt mit einem Stab fortwährend laut geschlagen wurde. Vgl. Gretry, Mém. I p. 39 ff.

[13] Die Häupter der Parteien hatten ihren festen Platz unter der Loge des Königs und der Königin.

[14] Sie ist wieder abgedruckt Corr. litt. XV p. 315 ff., deutsch N. Ztschr. f. Mus. IV S. 63 ff., wo sie mit Unrecht Rousseau zugeschrieben ist. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottsched, und Frau Gottsched richtete eine Nachahmung derselben gegen Weißes Operette „Der Teufel ist los“ (Danzel, Gottsched S. 350 f.). [A. Jansen a. a. O. S. 192. Auch in Frankreich war Rousseau lange für den Verfasser angesehen worden. Ebd. S. 193.]

[15] Die Charakteristik, welche er Rameaus Neffen von seinem Oheim und der italiänischen Musik machen läßt, ist sprechend genug (Goethe XXIII S. 208 ff.).

[16] Dies geschah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753). Vorbereitet war dieselbe durch die witzige, noch ohne seinen Namen heraus-

rüstung über ein solches Attentat auf die Nation wurde Rousseau nicht bloß mit Stockschlägen und Dolchstichen der hochmüthigen Operisten [17], sondern mit der Bastille bedroht; indessen blieb es bei einer Fluth von Streitschriften [18]. Die Anhänger der französischen Musik, besonders die Inhaber und Sänger der Oper, die in ihrem Interesse beeinträchtigt waren, wußten es aber durchzusetzen, daß die italiänischen Sänger im März 1754 Paris verlassen mußten [19].

Wohl möchte man sich wundern, daß Männer wie Rousseau [20] und Diderot [21], die das Einfache und Naturgemäße als einziges Prinzip der Kunst geltend machten, für die italiänische Musik auftraten. Denn diese bewegte sich damals in Formen, welche, wenn auch ursprünglich in der Natur der Musik begründet, doch schon konventionell geworden und von dem, was jene Männer einfach und natürlich nannten, weit entfernt waren. Indessen darf man dabei nicht übersehen, daß sie ihre Gunst der opera buffa zuwandten, die von Anfang an sich von jenem konventionellen Zwang der opera seria zu befreien strebte (S. 230 ff.) Sodann war und blieb das Grundelement der italiänischen Oper die Musik, aus deren Natur ihre Formen abgeleitet waren, und auch in allen Verirrungen blieb diese immer noch erkennbar. Für eine Opposition, welche sich gegen die konventionellen Formen der französischen Oper richtete, weil diese nicht auf den eigenthümlichen Bedingungen der musikalischen Auffassung, sondern wesent-

gegebene Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre (1753). [A. Jansen S. 199 ff.]

17 Gretry, Mém. I p. 279.

18 Rousseau, Confessions l. VIII. Grimm, Corr. litt. I p. 92 f. Fetis, Curios. hist. de la mus. p. 107 ff. [Jansen S. 207 ff.]

19 Grimm, Corr. litt. I p. 114.

20 Rousseau hatte offenbar eine natürliche musikalische Begabung, die durch die italiänische Musik belebt war; zwar führt ihn mitunter die Konsequenz seiner Reflexion auf Abwege, allein er bleibt für neue musikalische Eindrücke zugänglich, auch wenn sie den von ihm ausgesprochenen Ansichten entgegen sind.

21 Diderot scheint für Musik nicht unempfänglich, aber weniger gebildet gewesen zu sein, und offenbar hat in dieser Hinsicht Grimm auf ihn Einfluß gehabt, wie übrigens, freilich ungleich bedeutender, Diderot auf Grimm. Von diesem ist der Artikel Poëme lyrique in der Encyklopädie (abgedruckt Corr. litt. XV p. 349 ff.), in dem man, wie in einem kürzeren Aufsatz (Corr. inéd. p. 221) ein eigenthümliches Gemisch von italiänischem Geschmack und von Reflexionen im Sinne Diderots findet, Ansichten, die in dieser Anwendung und Verbindung vielfach flach und schief sind.

lich auf den Grundsätzen der poetisch-dramatischen Darstellung beruhten, gegen welche sie eben sich richtete, konnte daher die spezifisch musikalische Ausbildung der italiänischen Oper eine willkommene Erscheinung sein, wenn sie auch folgerichtig sich gegen das Überschreiten des Maßes in derselben hätte wenden müssen.

Nach dem Abgang der Bouffons wirkte der von ihnen gegebene Impuls aber nach. Die im Jahre 1716 erneute Comédie italienne (aux Italiens) führte neben italiänischen Komödien in Charaktermasken nicht allein französische Lustspiele, sondern mit Vorliebe Parodien, auch von Opern, auf, welche einen hauptsächlichen Reiz durch die darin gesungenen Vaudevilles erhielten, weshalb man sie auch opéras comiques nannte[22]. Eine gefährliche Rivalin hatte sie am Théâtre de la foire, das ursprünglich an den Messen von St. Germain, St. Laurent und St. Ovide seine Vorstellungen gab und von den comédiens italiens ordinaires du roi stets angefeindet und von Zeit zu Zeit, wie im Jahre 1744, unterdrückt wurde[23], aber immer wieder auflebte, bis im Jahre 1762 eine Verschmelzung mit der comédie italienne stattfand[24]. Auf diesen Boden verpflanzte man die opera buffa, und günstige Umstände ließen aus diesen Keimen ein nationales Kunstwerk erwachsen[25]. Zuerst begnügte man sich mit der Übersetzung und Bearbeitung beliebter italiänischer Opern — La servante maîtresse (1754) voran —, was die Bouffonisten als Verballhornisirung verschrieen[26]. Bald aber bildete sich, nachdem D'Auvergne mit Vades Les troqueurs schon

[22] Grimm, Corr. litt. VI p. 229 f. Gesammelt sind diese Parodien in Les parodies du nouveau théâtre italien (Par. 1738. I—IV). Supplément aux parodies (Par. 1763. I—III).

[23] Favart, Mém. I p. XVII f.

[24] Favart, Mém. I p. 203 f. 214 f. 228 f. 233. Eine Sammlung dort aufgeführter Stücke giebt Le théâtre de la foire ou l'opéra comique. Amst. 1722—1764. [Emile Campardon, Les spectacles de la foire. Paris 1877. Soubies u. Malherbe, Précis de l'histoire de l'opéra comique. Paris 1887. Auch diese Jahrmarktsbühnen hatten seit 1714 das Recht, den Namen Opéra comique zu führen. Langhans II S. 11.]

[25] [D'Orville], Histoire de l'opéra bouffon. Amst. 1760. [Desboulmiers], Histoire du théâtre de l'opéra comique. Paris 1769. I. II. Fetis, Curios. hist. de la mus. p. 342 ff. Castil-Blaze, Acad. imp. du mus. I p. 216 ff.

[26] Grimm, Corr. litt. VII p. 289 f. [Favart bearbeitete Rinaldos Zingara unter dem Titel La Bohémienne für das Théâtre Italien 1755. Spitta a. a. O. S. 106. Die Servante maîtresse von Baurans war am 14. Aug. 1754 im Théâtre italien gegeben worden. Jansen S. 340.]

1753 einen glänzenden Erfolg errungen hatte, eine neue Schule von Komponisten, welche die Vorzüge der italiänischen Musik und insbesondere des Gesanges mit den begründeten Forderungen des nationalen Geschmacks auszugleichen suchten. Wenn man sich anfangs auch an die knappen Umrisse und leichten Entwürfe der Intermezzi hielt, so verlangte doch der französische Sinn mehr Zusammenhang und Interesse der Handlung, mehr Feinheit und Geist in der Ausführung, als die possenhafte opera buffa aufzuwenden pflegte. Die lebhafte Theilnahme des Publikums bestimmte talentvolle Dichter, wie Favart, Sedaine, Marmontel, sich dieser Gattung zu widmen, und von der Seite des Dramatischen gewann die komische Oper der Franzosen rasch über die opera buffa die Oberhand. Natürlich mußte diese Richtung auch auf die musikalische Darstellung Einfluß gewinnen, und zwar um so entscheidender, als sie im Geiste der Nation begründet war[27].

Egidio Romoaldo Duni (1709—1775), ein geborener Neapolitaner und in der neapolitanischen Schule erzogen, war, nachdem er auf den italiänischen Bühnen sich einen Namen gemacht hatte, durch seinen Aufenthalt am Hofe in Parma, wo damals völlig französischer Geschmack und französische Sitte herrschten, veranlaßt worden, einige französische Operetten zu komponiren, zuerst Ninette à la cour. Der Beifall, welchen sie fanden, veranlaßte ihn 1757 nach Paris zu gehen, wo er sich bereits früher kurze Zeit aufgehalten hatte, und wo er von jetzt an nach einem überaus günstigen Debut mit dem Peintre amoureux, während eines Zeitraumes von dreizehn Jahren eine Reihe komischer Opern lieferte, welche durch den heiteren, anmuthigen Charakter ihrer Melodien sehr gefielen. Daß sie im leichtesten Stil und in kleinen Formen geschrieben waren, gewann ihnen nicht allein die Gunst des Publikums, sondern machte sie nur um so geeigneter, den sich heranbildenden französischen Komponisten als Muster zu dienen[28].

[27] Goldoni räumt die Überlegenheit der Opéra comique vor der buffa der Italiäner ein (Mém. II p. 227 ff.).

[28] Grimm, Corr. litt. IV p. 164 f. VII p. 126. Nach 1765 findet er seinen Stil un peu vieux et faible, mais ailleurs plein de finesse, de charme, de grace et de vérité. C'est toujours malgré sa faiblesse l'homme chez lequel nos jeunes compositeurs devraient aller à l'école (Corr. litt. IV p. 414). Später ermahnt er ihn, Philidor und Gretry das Feld mit Ehren zu räumen (Corr. litt. V p. 140. 369. VI p. 63).

Ihm schloß sich Pierre Alex. Monsigny (1729—1817)[29] an, ein Dilettant, welcher durch die Vorstellungen der Bouffons sich in einem Grade angeregt fühlte, daß er Unterricht in der Musik nahm und sogleich anfing, komische Opern zu komponiren. Im Jahre 1759 brachte er glücklich seine erste Oper Les aveux indiscrets auf die Bühne, welcher rasch mehrere andere folgten. Sedaine interessirte sich so für diese Musik, daß er fortan Monsigny allein seine Opern anvertraute[30]. Mit der dreiaktigen Oper Le roi et le fermier (1762) eröffnete er ihm eine größere Bahn, welche ihn zum glänzendsten Erfolg führte. War die Unterstützung eines Dichters, dem selbst Grimm die wesentlichen Eigenschaften eines guten Operndichters zuerkennt[31], namentlich in Paris eine wesentliche Voraussetzung des Gelingens, so blieben auch Monsignys Leistungen nicht hinter denen seines Mitarbeiters zurück. Seine Musik spricht die liebenswürdigsten Seiten des französischen Charakters mit einer instinktiven Wahrheit aus. Monsigny stand nicht allein ein großer Reichthum angenehmer, leicht ansprechender Melodien zu Gebot; ein gleich entschiedenes Talent für den Ausdruck des Rührenden wie des Heiteren, sicherer Takt für das dramatisch Wirksame waren mit Lebendigkeit, Feinheit und Grazie verbunden. Sein natürlicher Sinn für schöne Form ließ den Mangel einer gründlichen Schule übersehen[32], und so erlangten seine Opern allgemeinen Beifall, einige, wie Le Déserteur[33], weit verbreiteten Ruhm. Schon im Jahre 1777 beschloß er seine Thätigkeit als Komponist.

Tüchtiger geschult war Franç. André (Danican) Philidor (1726—1795), welcher als Schachspieler schon den Ruf eines außerordentlichen Genies genoß, ehe er 1759 mit der Oper Blaise le savetier auftrat[34]. Auch auf diesem Gebiete war sein

[29] A. Adam, Derniers souv. d'un musicien p. 107 ff.

[30] Grimm, Corr. litt. VI p. 61.

[31] Grimm, Corr. litt. III p. 136.

[32] Grimm beurtheilte ihn so hart (Corr. inéd. p. 219 f.), vgl. Corr. litt. III p. 136. VI p. 208. IX p. 463), daß man an persönliche Abneigung denken muß. Mit Recht protestirt Frau von Genlis gegen diese Verurtheilung (Mém. II p. 22).

[33] Grimm spricht auch hier dem Dichter alles Verdienst zu (Corr. litt. VI p. 197 f. 206 ff.); umgekehrt behauptet Frau von Genlis, daß man über Monsignys Musik alle Unwahrscheinlichkeiten des Stückes vergäße (Mém. II p. 21 f.).

[34] G. Allen, The life of Philidor. Philadelphia 1863. Anfangs findet

Ruhm bald entschieden, und er beherrschte mit Duni und Monsigny die komische Bühne, bis Gretry sich derselben bemächtigte. Ihm warf man wohl vor, daß er zu viel musikalische Gelehrsamkeit zeige und die Begleitung vor den Singstimmen bevorzuge[35]. Übrigens hat er mehr Kraft und Energie als Monsigny, greift im Ausdruck der Leidenschaft mitunter tiefer, und ist im Komischen derber, während er ihm in anmuthiger Zartheit nachsteht. Theils die Abneigung mit Gretry zu rivalisiren, theils seine Leidenschaft für das Schachspiel entzog ihn dann der Bühne.

Es ist wohl charakteristisch, daß die komische Oper, die vom Vaudeville und der Chanson ausging, in ihren ersten Anfängen durch Komponisten herausgebildet wurde, die, wie Duni, auf ein größeres Genre nicht mehr Anspruch machen konnten, oder wie Monsigny halb dilettantisch, oder wie Philidor fast nur so nebenbei komponirten. Mit ganzer Kraft und brennendem Eifer warf sich André Ern. Gretry (1741—1813) in dieses Gebiet[36]. Er war es, welcher der komischen Oper ihre Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist. Schon als Knaben hatten ihn in seiner Vaterstadt Lüttich die Vorstellungen italiänischer Opernsänger entzückt, als Jüngling war er nach Rom gekommen, während Piccinni dort glänzte, hatte dort mehrere Jahre lang seine Studien gemacht und zuletzt ein Intermezzo Le vindemiatrici geschrieben, welches gut aufgenommen wurde und ihm selbst Piccinnis Beifall erwarb. In Paris hatte er anfangs, obgleich Monsigny und Philidor ihm freundlich entgegen kamen, mit Schwierigkeiten zu kämpfen; als es ihm aber 1768 gelungen war, seine Oper Le Huron zur Aufführung zu bringen[37], war der Erfolg so vollständig, daß

Grimm seine Musik nicht besser als alle französische Musik (Corr. litt. II p. 346. III p. 89), seit 1764 erkennt er immer mehr die Fortschritte an, welche er mache (III p. 401. IV p. 200), und giebt ihm 1768 das beste Zeugnis (VI p. 14 f.). Man warf ihm vor, daß er die italiänischen Meister bestehle, allein Grimm meint, es gehöre immer viel Talent dazu um auf solche Weise zu stehlen (V p. 25. VI p. 145). Später neigte sich Philidor nach Grimms Meinung zu sehr nach Glucks Weise (IX p. 378. X p. 358), und zuletzt erklärt er, Philidor sei schwach geworden (XII p. 468. XIII p. 137).

[35] Tagebuch der Mannh. Schaub. I S. 264 f.

[36] [Brenet, Grétry, sa vie et ses oeuvres. Paris 1884.]

[37] Die näheren Umstände berichtet auch Marmontel (Mém. IX oeuvr. II p. 72 ff.).

seine außerordentliche Fruchtbarkeit dem stets erneuerten Beifall kaum genug thun konnte. Marmontel und Sedaine lieferten ihm mit anderen Dichtern Texte, welche auch ihrerseits meistentheils einen guten Erfolg verbürgen konnten. Die Ansichten über die Aufgabe der dramatischen Poesie, die menschliche Natur in ihrer nackten Wahrheit darzustellen, welche, von den Encyklopädisten ausgegangen, im bürgerlichen Drama praktische Ausführung gefunden hatten, gewannen auf die Gestaltung der komischen Oper wesentlichen Einfluß. Die strenge Scheidung zwischen der **opera seria** und **buffa** hatte in Paris keine Geltung. In dem Bemühen, der komischen Oper wahrhaft dramatisches Interesse und der Musik weiteren Spielraum zu geben, zog man immer mehr die ernsteren und edleren Seiten des Gemüthslebens, anfangs vorwiegend die Liebe, dann aber die Leidenschaften überhaupt in ihren Bereich. So entsprach dieselbe durch Handlung und Situationen, wie durch psychologische Motivirung immer mehr dem Begriff der ernsten Komödie, ja die Neigung für das Rührende, Ergreifende wurde sogar vorherrschend. Das Element der Heiterkeit, wenn es auch selten ganz fehlte, war doch nicht mehr das absolut Bestimmende, sondern häufig eine untergeordnete Würze; jene Mischung von Ernst und Scherz, die man, entgegen dem ehemaligen Verbot der Vermengung verschiedener Stilgattungen, nun als den wahren Ausdruck der Musik ansah, kam besonders der komischen Oper zu statten[38]. Ein charakteristischer Umstand, welcher dieselbe von der großen Oper unterschied, war es, daß sie statt des Recitativs den gesprochenen Dialog angenommen hatte[39]. Das frei vorgetragene Recitativ der Italiäner mochte man nicht wagen nachzubilden; vielleicht verbot es auch damals schon das Privilegium der großen Oper. Indem man auf dasselbe verzichtete, gewann man für den Dialog die Freiheit einer geistreichen, witzigen Konversation, die für den Franzosen ein Lebenselement ist; und sobald dieser Ton

[38] Grimm bespricht auf Veranlassung des Deserteurs, der ersten komischen Oper dieser Gattung, ausführlich diese Frage im Sinne Diderots (Corr. litt. VI p. 212 ff.). Mde. du Deffand fand die Darstellung der Leidenschaft im Deserteur höchst bedenklich (Corr. inéd. I p. 175).

[39] Grimm bekämpft den „barbarischen Gebrauch“, in der komischen Oper gesprochenen Dialog und Gesang zu vermischen, und behauptet, es werde in Frankreich keine wahren Komponisten geben, ehe nicht ein wahres Recitativ geschaffen sei (Corr. litt. IV p. 166. VI p. 120. 209 f.).

angeschlagen wurde, bestimmte er auch die Haltung der musikalischen Darstellung, die, wenn gleich bedeutend höher gehoben, doch immer ihren Ausgang vom Konversationston nehmen mußte. Diese Gattung auszubilden war Gretry ganz und gar geeignet[40]. Seine Natur war nicht groß angelegt, aber geschmeidig und gefällig. Sein Gefühl war ungemein reizbar, leicht erregt, ohne Tiefe, sein Geist ebenso fein als beweglich; dem entsprach eine außerordentliche Leichtigkeit, den verschiedenartigsten Empfindungen treffenden und ansprechenden Ausdruck zu geben. Seine Musik sollte wahr sein, sollte das bestimmte Gefühl und zwar in der individuellsten Modifikation der dramatischen Situation und des dramatischen Charakters wiedergeben. Dies konnte nach seiner Meinung der Komponist nur dadurch erreichen, daß er sich lebendig bis zur körperlichen Aufregung in die Handlung versetzt[41] und sich dadurch begeistert, daß er zum Dichter wird[42]. Das wesentliche Mittel, wodurch er dies zu erreichen strebte, war der Gesang, die Melodie. Diese gefällig und sangbar zu bilden hatte er den Italiänern abzulernen gesucht[43]; sie ausdrucksvoll zu machen, beachtete er die Betonung im Sprechen, namentlich bei erregter Stimmung, die der Komponist nur zu fixiren habe[44]. Großen Werth legte er daher auf richtige, scharf accentuirte De-

[40] Er selbst hat über seinen Bildungsgang, die Entstehung seiner Werke, seine Ansichten über dramatische Musik ausführliche Mittheilungen gemacht in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (Paris 1789 1. Bd., dann an V. I—III. Brüssel 1829 I—III), von K. Spazier im Auszug und mit Zusätzen, meistens polemischer Art, deutsch bearbeitet, Gretry's Versuche über die Musik (Leipz. 1800). Die Naivetät einer starken Eitelkeit giebt über manche Erscheinungen den besten Aufschluß. Seine Ansichten zeugen zwar von feiner Beobachtung, sind aber vielfach trivial und willkürlich ersonnen.

[41] Er beschreibt seine Art zu arbeiten dem berühmten Arzt Tronchin (Mém. I p. 21): Je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons: il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête: enfin je perds l'appétit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois. Dieses erregte Gefühl, behauptet er wiederholt, müsse den Komponisten sicherer zum Wahren führen als die Regel (I p. 168. 204 f.).

[42] Das treffendste Kompliment hatte ihm Prinz Heinrich von Preußen durch die Worte gemacht: Vous aves le courage d'oublier que vous êtes musicien pour être poëte, was er auf Gluck angewendet wissen will (Mém. I p. 121 vgl. p. 346).

[43] Mém. I p. 112.

[44] Mem. I p. 141. 238 ff. III p. 144 f.

klamation[45], für welche er bei guten Schauspielern Studien machte[46], und suchte dadurch besonders auch dem Geistreichen sein Recht widerfahren zu lassen[47]. Dies gab seiner musikalischen Ausdrucksweise etwas Lebendiges und Pikantes und brachte in der Musik ein wesentlich nationales Element zur Geltung[48]. Nach dieser Seite der musikalischen Gestaltung hat Gretry in der That Bewunderungswürdiges geleistet, soweit Anmuth und Frische, lebendiges Gefühl und Geist reichen, denn für das Große und tief Bedeutende reichte seine Kraft nicht aus. Die ausdrucksvolle Melodie des Gesanges ist aber auch fast allein von ihm ausgebildet worden; andere Mittel, wie die einer reichen und gewählten Harmonie[49], kunstvolle Begleitung, Instrumentaleffekte gebraucht er wie Nebendinge, denen man keinen großen Werth beilegen dürfe. Er warnt ausdrücklich vor dem Mißbrauch der Instrumente, namentlich der Blasinstrumente, den Gluck veranlaßt, wenn auch nicht zu verantworten habe[50]; aber er empfiehlt den mäßigen Gebrauch derselben zur Charakteristik[51], rühmt sich sogar der sehr zweifelhaften Erfindung, in der Andromaque zur Charakteristik für die Hauptrollen immer dieselben Instrumente beim Recitativ angewandt zu haben, z. B. für Andromache drei Flöten[52]. Eine Äußerung Gretrys, daß in der Oper der Gesang die Statue, das Orchester das Piedestal vorstelle und daß Mozart mitunter das Piedestal auf die Bühne setze, ist ohne Gewähr oft erzählt. Zum Theil kann man in jenem Verfahren berechnete Sparsamkeit erkennen, aber dieser ganze Zweig der musikalischen Kunstübung lag ihm ferne, wie denn feine Ausführung, saubere Arbeit, woran der gute Musiker seine Freude hat, ihn nicht interessirte. Seine Besorgnis, daß ein Musiker von Talent zu viel lerne und seiner Einbildungskraft schade, ist wahrhaft komisch; was er von seinen eigenen Studien erzählt, zeigt deutlich, wie

[45] Mém. I p. 169.
[46] Mém. I p. 146. 170.
[47] Mém. I p. 231.
[48] Er erklärt die französische Sprache für die zum Gesang geeignetste I p. 400 ff.), wiewohl er die Schwierigkeiten nicht verkennt (I p. 134), und beweist, daß Frankreich bestimmt sei, die vorzüglichste Musik hervorzubringen.
[49] Mém. I p. 212, vgl. p. 224. 260 f.
[50] Mém. I p. 339 f. II p. 45.
[51] Mém. I p. 237, 375.
[52] Mém. I p. 356.

wenig tief sie gingen; demgemäß ist auch seine ganze Faktur. Dagegen legt er, wie es gewöhnlich in solchen Fällen ist, großes Gewicht auf die Reflexion, welche nicht eigentlich die künstlerischen Voraussetzungen der Musik trifft. Allein seine Simplicität, die wohl auch an Dürftigkeit grenzt, konnte nur seine wirklich vortrefflichen Eigenschaften glänzender hervorheben und seine Musik populär machen. Und das war sie in einem seltenen Maße. Es ist begreiflich, daß die Encyklopädisten, die zugleich Vertreter der italiänischen Musik waren, in ihm den Mann gefunden hatten, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiäner Wahrheit und charakteristischen Ausdruck vereinigte. Diderot setzte unter Gretrys Portrait das Motto: Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, ut magus[53]. Rousseau dankte ihm, daß er durch seine Musik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte[54]. Grimm, der ihn gleich anfangs mit lautem Beifall empfangen hatte[55], erklärte, während der Streit der Gluckisten und Piccinnisten aufs heftigste entbrannt war, Kenner und Laien seien einig, daß kein Komponist mit solchem Glück wie Gretry italiänische Melodie dem Charakter der französischen Sprache anzupassen und den Geschmack der Nation durch Feinheit und Geist in allen Motiven zu befriedigen gewußt habe[56]. Auch Suard und Arnaud, die Vertreter Glucks, standen auf seiner Seite[57], so gut wie Marmontel, der gegen Gluck auftrat[58]. Und mit welchem Enthusiasmus nahm das ganze Publikum seine Musik auf! Viele seiner Opern — ich nenne nur Zemire und Azor — wanderten durch

[53] Mém. II p. 10. Er gab diesem mitunter guten Rath (I p. 215) und Gretry bekennt sich zu seinen Ansichten (III p. 377).

[54] Gretry, Mém. I p. 270 ff. vgl. II p. 331.

[55] Grimm sagt nach der Aufführung von Le Huron (Corr. litt. VI p. 34 f.): M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef d'oeuvre d'un maître, qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang. Ebenso lebhaft spricht er bei der Lucile (VI p. 122) und dem Tableau parlant (VI p. 251) seine Bewunderung aus und begleitet ihn unausgesetzt mit einer achtungsvollen und anerkennenden Kritik.

[56] Grimm, Corr. litt. X p. 228.

[57] Gretry, Mém. I p. 150 f.

[58] Er selbst untersucht die Gründe, weshalb seine Musik sich in Frankreich eingebürgert habe, sans me faire des partisans enthousiastes et sans exciter des ces disputes puériles, telles que nous en avons vu (Mém. I p. 169).

ganz Europa, und sicherlich hat Gretry auf die Bildung des musikalischen Geschmacks überhaupt einen wesentlichen Einfluß geübt.

Während die komische Oper auf solche Weise immer lebendiger, reicher, blühender sich entwickelte, wechselte die große Oper fast ausschließlich mit Lully und Rameau ab und es konnte scheinen, als sei über diesen Standpunkt nicht hinauszukommen, während in Wahrheit das eigentliche Interesse des Publikums sich der komischen Oper zugewandt hatte[59]. Allein auch der großen Oper standen neue Stürme bevor. Ohne Zweifel half der leise Luftzug, welcher von der reformirten komischen Oper herüberdrang, wesentlich dieselben vorzubereiten, der eigentliche Impuls aber kam wiederum nicht aus Paris selbst.

Christ. Will. Gluck (1714—1787)[60] war, nachdem er für die italiänische Oper in Italien und London mit Beifall thätig gewesen war, im Jahr 1748 nach Wien gekommen und schrieb dort — einzelne Aufträge, welche er für italiänische Theater ausführte, abgerechnet — theils für den Prinzen von Hildburghausen, theils und hauptsächlich für den kaiserlichen Hof, eine Reihe italiänischer Opern, welche sich im ganzen von dem üblichen Stil nicht wesentlich entfernten. Es war jene Zeit, wo die hergebrachten Formen immer mehr zur konventionellen Formel wurden, und die Herrschaft der Gesangskunst Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit den Launen der Virtuosität aufopfern ließ. Dieser Verfall der Opernmusik, über welchen Metastasio selbst bitter klagte (S. 181), rief in Gluck den Entschluß hervor, dieselbe auf ihre wahren Grundsätze zurückzuführen. Er war ein Mann von ernstem Nachdenken und von starkem Willen. Die Regungen in der deutschen Litteratur, der Poesie Würde und Bedeutung zu geben, blieben von ihm nicht unbeachtet; er war bekanntlich ein warmer Verehrer Klopstocks, dessen Oden er komponirte[61]. Ge-

[59] Es ist beinahe komisch, wie Grimm mit derselben Hartnäckigkeit, mit welcher die große Oper ihre alten Sachen wiedervorbringt, sie unausgesetzt angreift und verfolgt.

[60] [A. Schmid, Christ. Willib. Ritter von Gluck. Leipzig 1854. A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1863. G. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni. Paris 1875.]

[61] Eine Sammlung Klopstockscher Oden, von Gluck in Musik gesetzt, ist mehrmals gedruckt; die Hermannsschlacht hatte er seiner Gewohnheit gemäß im Kopfe fertig ausgearbeitet, so daß er manches daraus vortrug, hat sie aber nie aufgeschrieben. Über Glucks Zusammensein mit Klopstock in Karlsruhe siehe Strauß, Kl. Schr. S. 42 ff.

wiß sind die Bestrebungen, durch welche man in Wien die deutsche Bühne zu heben suchte, nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, wie denn auch seine ersten reformatorischen Versuche von Männern wie Sonnenfels mit lautem Beifall begrüßt wurden. Gluck hat seine Grundsätze der dramatischen Komposition in dem bekannten Dedikationsschreiben vor der Alceste ausgesprochen. Er erklärte den Mißbräuchen, welche die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Komponisten eingeführt hatte, durch die das schönste und würdigste Schauspiel zum langweiligsten geworden sei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpassenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Passage oder Kadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachlässigen, wenn die Situation auf denselben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenderen Worte des ersten Theils viermal zu wiederholen und die Arie gegen den Sinn des Textes zu schließen; die Symphonie sollte dem Charakter des Dramas entsprechen und den Zuhörer auf dasselbe vorbereiten. Denn als Grundgesetz galt es ihm, der Musik ihren wahren Wirkungskreis dadurch zuzuweisen, daß er sie der Dichtung unterordnete, so daß sie diese in jedem Moment der Situation entsprechend ausdrückte, ohne allen überflüssigen Schmuck, wie das Kolorit dazu diene den Umrissen Leben und Ausdruck zu geben. Für sein höchstes Ziel erklärt er eine schöne Einfachheit[62], er verschmäht alles Schwierige, wenn es der Klarheit schade, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel um nur die rechte Wirkung zu erreichen.

An der Richtigkeit dieser Grundsätze im allgemeinen, sowohl ihrem polemischen als affirmativen Gehalt nach, wird kaum ein Zweifel entstehen; es handelt sich um ihre Anwendung durch die künstlerische Gestaltung[63]. Bei einer Musik aber, die der Dich-

[62] Es ist bemerkenswerth, wie gewisse geistige Strömungen, welche eine Zeit durchdringen, auf verschiedenen Gebieten wie unwillkürlich gleichzeitig sich wirksam erweisen. Der Richtung auf das Charakteristische in der Kunst, auf Wahrheit und Natur, welche, durch die Encyklopädisten hervorgerufen, auch in der deutschen Litteratur anfing sich geltend zu machen, sehen wir hier das Prinzip der schönen Einfachheit, welche Winckelmann als den Grundcharakter der alten Kunst zur Anerkennung brachte, zur Seite gestellt.

[63] Planelli, Dell' opera in musica (Neap. 1772) p. 148 ff. billigt Glucks Ansichten, wie er deren Ausführung in der Alceste preist; Vinc. Manfredini (Regole arm. p. 163 ff.) macht dagegen mancherlei Einwendungen.

tung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen soll, hat man Grund nach dieser zu fragen.

Ranieri de'Calsabigi (als Arkadier Liburno Drepanio) kam im Jahre 1761 nach Wien, nachdem er sich durch eine Ausgabe von Metastasios Werken, welche er in einer ästhetischen Einleitung ausführlich als gleich vollkommene Tragödien und Opern erwies, und mehrere Texte zu Opern und Kantaten bekannt gemacht hatte. Er hatte bei sich die Ansicht ausgebildet, daß eine für die dramatische Poesie passende Musik sich der natürlichen energischen Deklamation möglichst nähern müsse; ja, da die Deklamation nur eine unvollkommene Musik sei, könne der dramatische Gesang nur eine ausgebildete, durch die Harmonie der Begleitung bereicherte Deklamation sein. Die Poesie für eine solche Musik müsse gedrängt, energisch, leidenschaftlich, rührend, harmonisch sein, dann könne der Erfolg nicht fehlen. Voll von diesen Ideen hatte er den Orfeo gedichtet und dem mit der Oberleitung des Hoftheaters betrauten Grafen Durazzo mitgetheilt; dieser wünschte ihn auf der Bühne zu sehen und empfahl Gluck als den Komponisten, welcher auf die Intentionen des Dichters eingehen werde. Calsabigi deklamirte Gluck seinen Orfeo, wie später die Alceste, wiederholt vor und notirte ihm im Textbuch die Deklamation mit Zeichen, die er durch Anmerkungen erläuterte[64]. Gluck, der später den Impulsen, welche ihm sein Dichter gegeben hatte, alle Gerechtigkeit widerfahren ließ[65], konnte dieser dilettantischen Übertreibung von der Deklamationsmusik nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben. Aber Calsabigis Ideen kamen den seinigen entgegen; es ist wohl möglich, daß seine eigenen Gedanken dadurch geklärt und präzisirt wurden. Jedenfalls gingen seine Anforderungen an das musikalische Drama weiter und tiefer, als Calsabigis Auffassung und Vermögen reichte[66]. Indessen ergriff er das, was dieser ihm bot, und so

[64] Schelle hat (N. Ztschr. f. Mus. LIX S. 42) den Brief Calsabigis Mercure de France 1784, 21. Aug.) hervorgezogen, in welchem dieser, der sich zurückgesetzt glaubte, sein Verhältnis zu Gluck darlegt. [Jansen S. 352.]

[65] Mém. pour servir à l'hist. de la révolution opérée dans la mus. par Gluck p. 8 f.

[66] Calsabigi kam 1794 in dem seiner Elfrida vorgesetzten Brief von A. Pepoli auf seine Ansichten von der Oper zurück. Damals glaubte er den wahren philosophischen Komponisten in Paesiello gefunden zu haben.

entstanden Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1768).

Auf keine derselben ist der Begriff einer Tragödie anwendbar, nirgends verräth sich eine Spur von antikem Sinn: wo der Dichter über die Rhetorik der italiänischen Poesie hinauszugehen sucht, da schöpft er nicht aus der griechischen, sondern aus der französischen Tragödie. Aber diese Opern bieten auch kein eigentlich dramatisches Interesse dar. Eine Handlung, welche sich in ihren einzelnen Momenten aus gegebenen Verhältnissen durch prägnante Charaktere psychologisch entwickelt und dadurch unser Interesse bis zu der mit innerer Nothwendigkeit erfolgenden Lösung der Konflikte festhält, ist nirgends zu finden, vielmehr nur eine Reihe nothdürftig mit einander verbundener Situationen, welche entweder einer bestimmten Gefühlsstimmung zum Ausdruck dienen, oder auch nur durch Ceremonien, Festlichkeiten mit Chor und Ballet Anlaß geben dergleichen zu äußern. Diese Situationen sind endlich theils einander zu ähnlich und zu oft wiederholt, — was auf einer falschen Vorstellung von Einheit und Einfachheit beruhen mochte —, theils im einzelnen zu breit und zu rhetorisch ausgeführt, was in einer unrichtigen Auffassung der tragischen Würde und Feierlichkeit begründet war.

Bei Glucks Prinzip, durch die Musik nur die Worte des Dichters genau auszudrücken, mußte die Beschaffenheit der Texte auf die musikalische Gestaltung bedeutenden Einfluß gewinnen. Um so höher sind seine Leistungen dem Dichter gegenüber anzuschlagen. Gluck besaß nicht allein Kühnheit und Energie, scharfes Verständnis für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Große. Suchte nun gleich Calsabigi Metastasios Richtung gegenüber die Handlung zu vereinfachen und bedeutendere und kräftigere Empfindungen in Bewegung zu setzen: von Größe war in seinen Operntexten nichts zu entdecken. Aber Gluck fühlte das Große, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, wie durch Divination heraus, und schuf, indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, aus seiner eigensten Natur neu und groß. Der stolze Schwung seiner Umrisse, die einfache Wahrheit seiner Darstellung, kurz der Stempel der künstlerischen Größe ist es, welcher seinen unvergänglichen Ruhm ausmacht. Die Richtung auf

das Charakteristische ist damit keineswegs identisch; in der Einseitigkeit, mit welcher er die letztere verfolgte, liegt neben großen und eigenthümlichen Vorzügen auch seine Schwäche.

In jenen italiänischen Opern giebt er keineswegs die überlieferte Form auf; er kehrt vielmehr in mancher Beziehung zu dem Alten zurück. Die knappere Behandlung der Arienform, deren Anlage überall zu erkennen ist, die Einfachheit des melodiösen, die Beschränkung des kolorirten Gesanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen Ausdruck des Gefühls waren Änderungen des damals herrschenden Geschmacks, nicht aber Neuerungen gegenüber der älteren Weise. Aber weil er der nur dem Ohr schmeichelnden, durch Künstlichkeit überraschenden Ausartung des Operngesangs durch scharfe Charakteristik entgegentreten wollte, wendet er auch starke Mittel an, wie man sie früher nicht kannte. Namentlich ist die Harmonie nicht nur an sich bedeutender und interessanter, sondern mit Konsequenz als Mittel der dramatischen Charakteristik angewendet. In ähnlicher Weise ist der Gebrauch des Orchesters gesteigert. Die Instrumente werden ihrer individuellen Natur gemäß behandelt, nicht als konzertirende zu einer rein musikalischen Wirkung, sondern insofern sie durch die Klangfarbe den verschiedensten Stimmungen einen bezeichnenden Ausdruck geben; durch Gegenüberstellung oder Vereinigung verschiedener Instrumente, durch kompakte Massen wie durch einzelne Töne wird mit sorgfältiger Berechnung Licht und Schatten vertheilt und ein lebhaftes Kolorit erzielt. Die Wirkung wird ferner durch häufige Anwendung der Chöre gehoben, welche in die Handlung verflochten und dadurch zu einem mächtigen Faktor der musikalischen Charakteristik gemacht wurden.

Gluck erstreckte endlich seine Sorge auch auf den Schmuck der Scenerie, auf Märsche und Tänze; auch diese sollten durch die Situation motivirt und derselben angemessen charakterisirt sein. Hierin war ihm Jean George Noverre (1727—1810) vorangegangen, der in den Lettres sur la danse et sur les ballets im Jahr 1760 eine Reformation des Ballets nach denselben Grundsätzen versuchte, welche Gluck auf die Oper anwendete. Er verwarf die stereotypen Formen bestimmter Tänze, verlangte Handlung für das Ballet; Ausdruck sollte die Aufgabe des Tänzers, die Natur sein Vorbild, der Balletmeister sollte Dichter und

Maler sein. Die Ballets, welche er bis 1764 in Stuttgart, später in Wien, seit 1776 in Paris nach diesen Grundsätzen aufführte, galten für vollendete Leistungen eines reinen Geschmacks, und bewirkten in der That eine Umgestaltung der höheren Tanzkunst.

Großen Nachdruck legte Gluck auf das Recitativ. Das gewöhnliche Seccorecitativ tritt fast ganz zurück; das begleitete Recitativ wird der eigentliche Ausdruck für die gehobenere Sprache des musikalischen Dramas. Die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, der Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Charakteristik ist bewundernswürdig, selten verfällt Gluck in den Fehler, durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören; davor schützte ihn seine allem Kleinlichen fremde Natur. Dennoch erweist sich gerade hier die einseitige Anwendung des Gluckschen Prinzips als eine Schwäche. Da nach seiner Ansicht die Musik den Worten des Dichters dienen soll, so folgt er mit seinem scharf charakterisirenden Recitativ dem breiten Dialog in jeder Wendung seiner rhetorisch aufgeputzten Darstellung; so nutzt er nicht nur die Mittel seiner Kunst an einem nicht durchaus ebenbürtigen Gegenstand ab, sondern zersplittert auch das Interesse, welches er zu lange und zu rasch hintereinander stark in Anspruch nimmt. Die musikalische Darstellung wirkt so unmittelbar auf die Sinne und das Gefühl, und so viel lebhafter und stärker als dies die Dichtung, welche sich zunächst an Phantasie und Verstand wendet, durch den deklamatorischen Vortrag kann, daß ein peinliches Mißverhältnis entsteht, wenn die Musik mit allen ihren Mitteln starker Charakteristik den Worten des Gedichtes Schritt für Schritt sich anschließen will. Es ist also ein Irrthum, daß die Pflicht der Musik sei den Worten des Dichters zu dienen um sie genau anszudrücken, ein Irrthum, welchen das Gleichnis, dessen sich Gluck bedient um jenen Satz zu erläutern, noch klarer herausstellt; „wie auf einer korrekten und gut komponirten Zeichnung", sagt er, „die Lebhaftigkeit der Farben und Licht und Schatten wohl vertheilt die Gestalten beleben, ohne die Umrisse zu entstellen"[67]. Aber der wahre Maler kolorirt oder illuminirt nicht

[67] [Daß sich Goethe desselben Bildes für dieselbe Sache bedient hat (Brief an Kayser vom 23. Jan. 1786 bei Burckhardt in den Grenzboten 1879 S. 516), bemerkt Jansen a. a. O. S. 353.]

die nackten Umrisse, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf, in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar. Der Gegensatz von Zeichnung und Kolorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Produktion. So hat denn auch der Musiker den Textworten gegenüber etwas anderes und mehr zu thun als gegebene Umrisse zu koloriren. Die Gestaltung, welche der Dichter mit dem Bewußtsein gebildet hat, daß sie erst durch die Vereinigung mit der Musik zu völliger Selbständigkeit gelangen solle, muß er in sich aufnehmen und aus sich heraus als ein Neues in den durch die Natur seiner Kunst bedingten Formen schaffen[68].

Um einen so einflußreichen Irrthum zu erklären, reicht es nicht aus, an die übertreibende Leidenschaft jeder Opposition und Reformation zu erinnern. Bei einer großen und bedeutenden Natur muß man tiefer gehen und kann den Grund wohl nur in der künstlerischen Organisation selbst suchen. Ein begeisterter Verehrer Glucks hat es ausgesprochen[69], daß derselbe „ein mehr geistig als rein musikalisch großer Mann" gewesen sei; und in der That entspricht der Energie seines Empfindens und Wollens seine musikalische Produktionskraft nicht völlig. Seine Organisation befähigte ihn zum Reformator; betrachtet man den Künstler an sich, so muß bei einem solchen Verhältnis der geistigen Kräfte ein Mangel, eine Schwäche hervortreten. Glucks Produktion ist nicht etwa einseitig; die verschiedenen Affekte auszudrücken gelingt ihm fast in gleichem Maße, auch Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll strömend ist sie nicht. Die Größe der Empfindung, welche sich in dem festen, weitspannenden Zug seiner Melodien ausspricht, ist ihm natürlich, aber die Knappheit und Straffheit der Ausführung ist nicht durchaus das Werk bewußter Überlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Wenn er die Musik in ihrem eigensten Reich als selbständige Kunst der Dichtung gegenüber beschränken wollte, so liegt der letzte Grund in dieser Schwäche seiner musikalischen Organisation. Hiermit hängt auch eine andere Er-

[68] Berlioz protestirt mit Recht gegen Glucks Auffassung (Voy. mus. II p. 269 f. A travers chants p. 150 f.). Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen S. 24 f.

[69] A. B. Marx, Musik des neunzehnten Jahrh. S. 82 ff.

scheinung zusammen. Man hat mit Recht hervorgehoben[70], daß Glucks dramatische Charakteristik wesentlich nur für die Einzelrede ausreiche, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald im Widerspruch mit einander, bald in Einigkeit stets dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Musik, im geistigen Sinne gefaßt, sei bei Gluck unentwickelt geblieben. Gerade hier liegen aber die höchsten Aufgaben für die Musik, durch deren Lösung sie ihre dramatische Kraft recht eigentlich zu bewähren hat. Wenn Gluck sich nicht gedrungen fühlte, die dramatischen Situationen in diesem Sinne musikalisch aufzufassen und darzustellen, so ist es ein Beweis, daß seine Phantasie poetisch leichter und lebendiger angeregt war als musikalisch. Selbst die Beschränkung, welche er nicht selten der Musik auch da auferlegt, wo sie eine rein lyrische Stimmung ausspricht, ist gewiß aus dieser Quelle abzuleiten. Denn Gluck verlangte nicht etwa, daß die musikalische Darstellung der Handlung auf der Bühne in einem so ununterbrochenen Fluß fortschreiten solle wie in der Wirklichkeit. Er erkannte vielmehr das Bedürfnis der musikalischen Darstellung, in einer Stimmung zu beharren, und ließ sich vom Dichter in diesem Sinne breit angelegte Situationen gern gefallen. Zwar bewegte er sich auch dann in meist knappen Formen, allein er wendet gern mehrfache Wiederholung an, besonders wo Chor- und Sologesang sich gegenüber gestellt sind. Diese Darstellungsweise ist zwar von kräftiger Wirkung, allein künstlerisch betrachtet untergeordnet gegen die Anlage eines großen, zu einem lebensvollen Organismus sich gliedernden Satzes. Hier ist denn auch nicht zu verschweigen, daß Gluck in thematischer Verarbeitung keine große Kunst und Geschicklichkeit bewährt, und daß er sogar im Bau der Sätze und selbst in Einzelheiten der Faktur mitunter eine gewisse Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß

[70] Marx a. a. O. S. 183, der seine Ansicht später modifizirt hat (Gluck u. d. Oper II S. 67 ff.).

[71] Dahin gehören auch manche Äußerungen Glucks über seine Art zu komponiren und die gewaltigen Anstrengungen, welche er machte, um sich in die dramatische Situation zu versetzen, z. B.: „ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber um nur meine Personen zu sehen", oder „den Plan der Komposition entwerfe ich immer wenn ich mitten im Parterre sitze". (Schmid S. 425. 433.)

und Sorgfalt; er arbeitete mit ebenso viel Genauigkeit als Eifer, und bei seinem eisernen Willen hätte er nichts sich anzueignen versäumt, das er als nothwendig für seine künstlerische Wirksamkeit erkannt hätte; aber daß er das Bedürfnis nicht fühlte, dieses wichtigen Hülfsmittels für alle eigentlich musikalische Gestaltung vollständig Herr zu sein, ist ein neues Zeugnis für seine eigenthümliche Organisation.

Die erste jener Opern, Orfeo ed Euridice, steht der gewöhnlichen Weise der italiänischen Opern noch am nächsten, und wurde auch in Italien mit Beifall gegeben[72]. Handlung ist in derselben fast gar nicht; die Einführung des Amor zu Anfang und am Schluß giebt dem Ganzen den frostig allegorischen Charakter der damaligen Festspiele. Die breit ausgeführten Situationen des um Eurydice trauernden und die Dämonen der Unterwelt bezaubernden Orpheus bilden den Hauptinhalt; sie sind mit ergreifender Wahrheit und Innigkeit des Gefühls und mit großer Kraft und Schönheit ausgedrückt. Der Gebrauch, welcher von den Chören gemacht wird, und die Ausbildung des Orchesters bezeichnen einen großen und wichtigen Fortschritt gegen die ältere Oper. Die Oper fand zwar in Wien und auch in Paris[73] bei den Kennern großen Beifall, allein man scheint sie keineswegs als den Anfang einer musikalischen Reformation angesehen zu haben, wie denn auch Gluck in den nächsten Jahren noch mehr als eine italiänische Oper nach altem Schlage komponirte.

Die Alceste aber kündigte sich ausdrücklich als den Versuch einer Reformation der dramatischen Musik an und bekundete in der That die bestimmten Intentionen des Meisters und seine ganze Individualität. Der Dichter hat allerdings statt einer fortschreitenden Handlung auch hier nur eine Reihe Situationen gegeben, welche sich allein um den Entschluß der Alceste drehen und weniger zu einer psychologischen Entwickelung der Charaktere, als zu einer rhetorischen Darstellung gewisser Stimmungen benutzt sind. Dadurch, daß die Person des Herkules ganz fortblieb und die Lösung dem in den Wolken erscheinenden Apollo zugetheilt wurde, war ein wirksamer Kontrast aufgegeben; auch hatten die

[72] Doch fiel sie 1774 in Neapel durch (Galiani, Corr. inéd. II p. 96).
[73] Graf Durazzo ließ die Partitur dort stechen; Favart theilt ihm mit wie hoch Mondonville und Philidor die Oper schätzten (Favart, Mém. II p. 67. 102. 180).

beiden Vertrauten dramatisch und musikalisch immer noch eine bedenkliche Ähnlichkeit mit den parte seconde. Allein Gluck erkannte nicht nur die einzelnen Scenen als geeignet für die musikalische Darstellung; der Gegenstand, der hier dargestellt wurde, hatte eine tiefere Bedeutung, eine innere Kraft, welcher er seine eigene Natur verwandt fühlte; hier war für ihn fester Boden, in dem er Wurzel schlagen konnte. Wir bewundern die Energie, welche ihn befähigte, nicht zu erlahmen bei der Wiederholung innerlich so nahe verwandter Situationen, und für den Ausdruck derselben Stimmung immer neue Nuancen und gesteigerte Kraft zu verwenden. Der Zusammenhang mit den Formen der italiänischen Oper ist übrigens keineswegs vollständig gelöst; ein unbefangener Blick gewahrt denselben allenthalben, ja manche Vorzüge sind in der Weise begründet, in welcher Gluck sich dieser Formen bediente.

Das Wiener Publikum blieb gegen die Oper gleichgültig, wiewohl die Kritik es demselben als das Meisterwerk einer neuen Aera eifrig anpries. Leider war diese Kritik nicht ganz kompetent: Sonnenfels und Riedel waren keine durchgebildeten Kenner der Musik[74]. Auch in weiteren Kreisen drang sie nicht gleich durch; in Italien nahm man, wie es scheint, gar keine Notiz davon; Friedrich der Große ließ sich mehrere Stücke daraus vortragen, ohne Geschmack daran zu finden[75]; norddeutsche Kritiker erhoben, indem sie der neuen Leistung in verschiedener Hinsicht alle Anerkennung widerfahren ließen, gegen wesentliche Punkte der Gluckschen Grundsätze und ihre Ausführung Einsprache[76].

Gluck selbst äußert sich nicht ohne Empfindlichkeit in der Dedikation von Paride ed Elena über die laue Theilnahme des Publikums, den Mangel an Einsicht und Gerechtigkeit bei den Kritikern und an Muth und Talent bei den Musikern, von

[74] Sonnenfels, Briefe über die Wien. Schaubühne 3 (Ges. Schr. V S. 155 ff. Hiller, Wöch. Nachr. 1768 S. 127 ff.). Riedel, Über die Musik des Ritter Gluck S. IX ff.

[75] Allgem. deutsche Bibl. X. 2 S. 31. Nicolai, Reisen IV S. 529. Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 612. Schletterer, Reichardt I S. 264), daß der König sich auch später in heftigen Ausdrücken hart über Gluck geäußert habe. Vgl. A. M. Z. III S. 187.

[76] Agricola besprach die Alceste in der allgemeinen deutschen Bibliothek (X. 2 S. 29 ff. XIV. 1 S. 3 ff., auch bei Forkel, Musik. krit. Bibl. I S. 174 ff.) ohne Sinn für das was bei Gluck groß ist, pedantisch und trivial, aber nicht böswillig; ähnlich Nicolai, Reisen IV S. 527 ff.

denen keiner seinen Spuren zu folgen wage; mit Stolz und Selbstgefühl erklärte er bei seinen Grundsätzen beharren zu wollen, für deren Richtigkeit diese neue Oper nach einer ganz anderen Richtung Gewähr leisten werde. Diese Berufung war nicht glücklich, denn Paride ed Elena kann für Glucks eigenthümliche Kraft nicht zeugen. Dem unbedeutenden Stoff wird schon dadurch jedes dramatische Interesse genommen, daß Amor in einer Verkleidung zwischen den beiden Liebenden verhandelt — eine Fiktion, welche für die dramatische Darstellung nicht absurder ausgedacht werden kann. Die dürftige Fabel wird zu fünf Akten ausgesponnen, indem an die Liebesscenen, welche aller wahren Leidenschaft entbehren, ganz äußerlich Chöre und Tänze angeknüpft sind, welche auch nur zu äußerlicher Charakteristik Anlaß geben. Sein Genie im ganzen mit großartigen Zügen darzustellen fand hier keine Aufgabe, und die Richtung auf das Anmuthige und Üppige, welche im beabsichtigten Gegensatz zur Alceste vorherrscht, war seiner Natur am wenigsten entsprechend. Schöne Einzelheiten können nicht entscheiden, wo es sich um die Bedeutung des Kunstwerks handelt. Auch scheint die Oper keinen tieferen Beifall gefunden zu haben und nicht wieder aufgenommen worden zu sein.

Vielleicht hätte Gluck mit seinen Bestrebungen inne gehalten[77], wären ihm nicht andere Aussichten eröffnet worden, welche Erfolg versprachen. Ein für Poesie und Musik begeisterter Franzose, du Roullet, damals bei der Gesandtschaft in Wien, machte die Wahrnehmung, daß die Richtung, welche Gluck einschlug, im wesentlichen eine Weiterbildung der Tendenzen sei, welche die französische Oper verfolgte. Er machte ihn darauf aufmerksam, daß Paris der Ort sei, wo seine Reformation Beifall finden werde, nur müsse vor allen Dingen der Oper eine wahre Tragödie zu Grunde gelegt werden. Als das Muster einer solchen schlug er ihm Racines Iphigénie en Aulide vor; er erbot sich dieselbe zur Oper einzurichten und für die Aufführung in Paris die vorbereitenden Schritte zu thun. Gluck bedachte sich nicht, darauf einzugehen.

77 Calsabigi erzählt, daß er auf Glucks Aufforderung eine Semiramide und eine Ipermnestra gedichtet habe, welche später Salieris Danaides zu Grunde gelegt wurde (Cramer, Magaz. d. Mus. I S. 366. N. Ztschr. f. Mus. LIX S. 42).

In der That lagen die Verhältnisse sehr günstig. Die Hauptschwierigkeit, welche Gluck bisher zu bekämpfen hatte, fest eingewurzelte Vorliebe für die italiänische Musik und deren überlieferte Formen, auch in ihrer Verbildung, war in Paris gar nicht zu besiegen; das eigentliche Objekt seiner Polemik existirte dort nicht. Denn die ausgebildete opera seria war dort so wenig als die Gesangsvirtuosität zur Herrschaft gekommen, und diese mit allen ihren Monstrositäten wollten auch die Liebhaber der italiänischen Musik nicht einführen. Dagegen hatte die französische Oper, dem Geist der Nation gemäß, die Richtung auf das Dramatische, auf charakteristischen Ausdruck im Prinzip stets verfolgt; die nächsten Mittel, dieses zu erreichen, knappe und freie Behandlung der musikalischen Formen und nachdrückliche Behandlung des Recitativs fand er vor. Ebenso waren die Chöre, für Gluck ein wesentliches Mittel zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks, unerläßlich in der französischen Oper, und auch das Orchester war für die Charakteristik des Ausdrucks seit Rameau mit Erfolg verwendet worden. Was aber in Frankreich nicht zu erwerben war, um dem dramatischen Gesang mit dem Ausdruck auch Schönheit und Adel zu verleihen, das hatte Gluck sich in der italiänischen Schule vollständig angeeignet. Auf dem Gebiete der komischen Oper war ihm Gretry in ganz verwandten Bestrebungen vorangegangen und hatte das Ohr der Pariser an die Verschmelzung italiänischer und französischer Musik gewöhnt. Allein eine gleiche Reformation der großen Oper durchzusetzen bedurfte es eines Mannes von großen Eigenschaften — und als einen solchen hat sich Gluck bewährt.

Die Wahl des Textes war eine glückliche. Racines Tragödie galt der Nation als ein anerkanntes Meisterwerk, und wenn die Bearbeitung nicht ganz ungeschickt ausfiel, so war das Interesse für den poetischen Theil der Oper gesichert. Der Fortschritt gegen die früheren Opern ist ebenfalls entschieden. Ein bedeutender Gegenstand ist in Handlung gesetzt, dramatische Konflikte treten ein, Leidenschaften und Charaktere werden wirksam. Freilich durchdringt das Ganze der Geist, welcher die Zeit Ludwigs XIV. beherrschte[78]; es sind Griechen in der Robe und

[78] Auch dieses ist mit Recht von Marx (Musik des neunzehnten Jahrhunderts S. 84 f.) hervorgehoben.

Frisur, Monseigneur Achille und Princesse Iphigénie benehmen sich mit Courtoisie und Galanterie, auch die künstlerische Darstellung steht unter dem Ceremoniell. Unter solchen Eindrücken war nun auch Gluck herangebildet; diese Formen störten ihn nicht, aber die Größe seiner künstlerischen Individualität offenbart sich darin, daß er unter ihrer Hülle das rein Menschliche und wahrhaft Poetische herauszufühlen und in den Hauptmomenten mit einer Wahrheit und Einfachheit auszudrücken vermochte, daß die Musik den idealen Geist der antiken Kunst, welchen der Dichter nicht ahnte, wiederspiegelt. Dem nationalen Gepräge der Dichtung wollte er sich keineswegs entziehen; er war sich wohl bewußt, daß er bestimmte Anforderungen des französischen Geschmacks anerkennen müsse, wenn er auf Franzosen wirken und die Hauptsache erreichen wollte. Nicht allein äußerlichen Ansprüchen, z. B. der großen Ausdehnung des Ballets, gab er nach[79] und suchte sie seinen Zwecken gemäß zu gestalten; er studirte sorgfältig die Sprache, um sie ihrem Charakter gemäß zu deklamiren und musikalisch zu behandeln, und mit Eifer auch die Opern seiner Vorgänger Lully und Rameau, um in dem, was wahr und echt national in ihnen war, sich an sie anzuschließen. Die Aufnahme solcher Elemente in der Deklamation, im Rhythmus, in der Melodienbildung ist bis in einzelne Wendungen bei aufmerksamer Betrachtung wohl zu erkennen; Glucks bedeutende Persönlichkeit bewährt sich auch darin, daß er durchaus frei verfährt, und das was er sich aneignet ganz und gar selbständig verwendet und ausbildet. Die durchgreifendste Neuerung war, daß er das freie Recitativ der Italiäner, in der großartigen Durchbildung zu charakteristischem Ausdruck, welche er demselben verliehen hatte, durchaus an die Stelle der alten „Psalmodien" setzte. Dadurch änderte er den Grundcharakter der musikalischen Darstellung und hierin hatte er keinen Vorgänger. In der Behandlung der eigentlichen Musikstücke waren, wie bemerkt, durch die komische Oper die Wege bereits in etwas gebahnt. Ein weiterer

[79] Mit seiner vorzüglichen Balletmusik drang er in Paris anfangs am wenigsten durch; es war dort eine so ausgemachte Sache, die Franzosen seien im Ballet die ersten Meister der Welt, daß ein Ausländer schon von vornherein verurtheilt war. La Harpe bemerkt, dies Mißfallen sei eigentlich ein Lob für Gluck, denn bei konsequenter Durchführung seines Systems dürfe es kein Ballet in der Oper geben.

Fortschritt, den die lebendigere dramatische Gestaltung mit sich brachte, ist die Entwickelung von Ensemblesätzen; dies aber ist, wie schon bemerkt, der schwächste Punkt von Glucks Leistungen.

Konnte nun Glucks Iphigenie auch mit vollem Recht nicht allein als eine große und geniale Schöpfung, sondern als ein Werk gelten, welches die französische große Oper im nationalen Sinn vervollkommne, so war es doch eine schwierige Aufgabe, dies in Paris zur Anerkennung und die Oper eines fremden, dort noch nicht anerkannten Komponisten zur Aufführung zu bringen. Du Roullet machte ein Schreiben an d'Auvergne, einen der Direktoren der großen Oper, im Oktoberheft des Mercure de France (1772) bekannt, in welchem er Glucks Wunsch, die Iphigenie in Paris aufzuführen, mittheilte. Er hob hervor, daß Gluck der französischen Sprache und Musik den Vorzug vor der italiänischen gebe und daß seine Komposition von Racines Meisterwerk dem Geschmack der Franzosen vollkommen angemessen sei, um so das Interesse des Publikums und der Theaterdirektion für die neue Erscheinung zu erregen. Da dies vorläufig ohne Erfolg blieb, ließ Gluck selbst in das Februarheft des Mercure (1773) einen Brief einrücken, in welchem er, ohne seinem Stolz zu vergeben, jenen Wunsch wiederholt; dabei wird J. J. Rousseau großes Lob gespendet, in dem freilich ein Gegner eines Versuchs, der französischen Sprache und Musik den ersten Rang zuzuweisen, wohl zu erwarten war. Schließlich gelang es Gluck, den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette für sich geltend zu machen, welche von Wien her mit Gluck bekannt und durch Empfehlungen der Kaiserin und des Kaisers noch näher für ihn interessirt war; die Schwierigkeiten wurden beseitigt und im Spätherbst 1773 kam Gluck nach Paris, um seine Oper einzustudiren[80]. Er fand dennoch Hindernisse aller Art, welche zu besiegen er die ganze Energie und Derbheit seines Charakters aufbieten mußte. Die schwersten Kämpfe hatte er mit den Sängern und Sängerinnen, wie mit dem Orchester zu bestehen, die er erst zu sich heraufziehen mußte. Aber er war ein unerbittlicher Dirigent[81], und ließ es auf einen Sturm nicht ankommen[82].

[80] Interessante Details über diesen Aufenthalt giebt Frz. M. Rudhart, Gluck in Paris. München 1864. [Vgl. den Abschnitt bei Desnoiresterres S. 85 ff.]

[81] Burney, Reise II S. 253. Vgl. Cramers Magazin 1873 S. 561.

[82] Fr. v. Genlis, Mém. II p. 248 f.

Durch sechsmonatliches Probiren erreichte er, daß am 19. April 1774 Iphigenie aufgeführt wurde; der Erfolg der ersten Aufführung war nicht glänzend, die zweite entschied den Sieg vollständig. Er hatte erreicht, was in Paris eine Hauptsache war, daß die allgemeine Neugierde im voraus gespannt war, er fand in der Journalistik einige eifrige Vertreter, namentlich Abbé Arnaud, und daß den enthusiastischen Verehrern, welche seine Musik gewann, lebhafter Widerspruch entgegentrat, war seinen Erfolgen nur günstig, denn es erhielt das Interesse im Publikum wach[83]. Der Widerspruch kam, wie begreiflich, von beiden Seiten[84]; die Anhänger von Lully und Rameau wollten überhaupt nichts von Fortschritt wissen und sahen in den Neuerungen nur den verderblichen Einfluß der italiänischen Musik[85], während die Verehrer der Italiäner im wesentlichen die Gluckſche Musik für identisch mit der alten französischen hielten und mit den „tudesquen“ Modifikationen der italiänischen Weise unzufrieden waren[86]. Wie gewöhnlich erklärte keine Partei sich mit den ihr gemachten Zugeständnissen befriedigt, noch viel weniger konnten sie eingestehen, daß der Standpunkt beider in der That ein überwundener war. Nur J. J. Rousseau erklärte sich für widerlegt, und wie er das Bestreben Gretry's anerkannt hatte, so zollte er Glucks Musik als der wahrhaft dramatischen aufrichtige Bewunderung[87]. Nicht so Grimm. Er war in den Traditionen

[83] Eine Anzahl der damals und in den nächsten Jahren erschienenen Flugschriften und Journalartikel ist gesammelt in Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chev. Gluck (à Naples et à Paris 1781), zum Theil übersetzt von Siegmeyer, Über Gluck und seine Werke (Berlin 1823). Auch hier wurde der Streit meistens von Männern geführt, die mehr Witz und litterarische Bildung als Kenntnisse in der Musik besaßen (Fr. v. Genlis, Mém. II p. 250). Die ersten anerkennenden Aufsätze wurden gleich von Riedel übersetzt und mit einer enthusiastischen Vorrede herausgegeben: Über die Musik des Ritters Christ. v. Gluck (Wien 1775). Hierdurch wurde die Kritik von Forkel (Musik. krit. Bibl. I S. 53 ff.) hervorgerufen, welche nicht allein ebenso unfähig Glucks wahre Größe und Bedeutung zu erkennen, ebenso einseitig und philisterhaft als früher die Berliner Kritik, sondern auch gehässig ist, wenn sie gleich manche wahre Bemerkung enthält. Ganz widerwärtig ist die Art, mit welcher Forkel später seine Angriffe, die ihm nun zu einer persönlichen Angelegenheit geworden waren, fortsetzte.

[84] Grimm, Corr. litt. VIII p. 320 ff.

[85] Grimm, Corr. litt. VIII p. 321 f. IX p. 34. 350.

[86] Grimm, Corr. litt. VIII p. 321. 427. IX p. 350 f.

[87] Grimm, Corr. litt. VIII p. 321. Garat, Mém. sur M. Suard II

der italiänischen Musik zu fest, um nicht einzusehen, daß, wenn Glucks Ansichten zur Geltung kämen, die Formen vernichtet würden, welche er für das Wesentlichste hielt; Glucks Opern galten ihm für eine Auffrischung der altfranzösischen, die nur den Sieg der italiänischen verhindern oder verschieben könnte. Zwar spricht er sich aus Rücksicht auf die öffentliche Meinung, auf mehrere seiner Freunde, auch wohl auf die hohe Gönnerin Glucks nicht mit aller Entschiedenheit dagegen aus, seine Ansicht aber tritt allenthalben klar hervor[88].

Mit richtigem Gefühl hatten die Direktoren erklärt, mit einer Gluckschen Oper wagten sie nicht vor das Publikum zu treten; wenn er deren sechs schreiben wollte, ließe sich eher auf Erfolg rechnen[89]. Auch Gluck begriff sehr wohl, daß er, um auf die Dauer durchzudringen, seine Iphigenie nicht allein lassen dürfe. Er bearbeitete rasch Orphée et Euridice, durchgehends nicht zum Vortheil der Oper, in welche er sogar eine lange Bravourarie von Bertoni einzulegen, ganz gegen sein Prinzip, gestattete[90]. Sie wurde am 2. August 1774 mit großem Erfolg aufgeführt[91], worauf den 27. Februar 1775 die einaktige Oper L'arbre enchantée und am 11. August 1775 das Opernballet La Cythère assiégée in drei Akten, beide mit geringer Wirkung, folgten. Um sich neue und nachhaltige Erfolge zu sichern, nahm Gluck dann auch die Alceste von neuem vor. Der Text erhielt durch du Roullet eine durchgreifende Umgestaltung, wobei Rousseaus Vorschläge Beachtung fanden, namentlich für den zweiten Akt, der durch die glänzende Festfreude nun einen effektvollen Kon-

p. 238. La Harpe, Corr. litt. I p. 86 f. Rudhart, Gluck in Paris S. 10. [Jansen a. a. O. S. 365 fg.] Redende Zeugnisse seiner Verehrung für Gluck sind die Réponse sur un morceau de l'Orphée de M. le chev. Gluck und die unvollendet gebliebenen Observations sur l'Alceste italien de M. le chev. Gluck, in welchen sich treffende Bemerkungen finden.

88 Grimm, Corr. litt. VIII p. 78. 322. Als er bemerkte, daß Gluck auch auf andere Komponisten, wie Gretry, Einfluß gewann, ließ er diese die Schärfe der Kritik empfinden, welche auf Gluck zurückfiel. [Vgl. noch Schletterer, Auszüge aus Grimms Corr. litt., Monatsh. für Musikgesch. XIV S. 127 f.]

89 [So hatte Reichardt von dem Operndirektor d'Auvergne und du Roullet gehört, Schmid, Gluck S. 180. Jansen bezweifelt die Wahrheit, Rousseau S. 363.]

90 Berlioz, A travers chants p. 127 ff.

91 Mlle. de L'Espinasse bei Stendhal, Vie de Rossini p. 607 f. Es ist nach dem was bemerkt wurde begreiflich, daß Grimm dem Orphée den größten Beifall zollt (Corr. litt. VIII p. 390).

trast bildet; auch Herkules ist wieder eingeführt, wenn auch nicht eben geschickt[92]. Glucks Umarbeitung schnitt ebenfalls tief ein die alte Musik wurde versetzt, verkürzt und erweitert, im einzelnen geändert, Neues eingeschoben, meistens mit bewundernswürdigem Takt zum Gewinn des Ganzen[93]. Sodann unternahm er es, um vor dem Pariser Publikum mit seinen alten Komponisten einen vollständigen Wettstreit einzugehen, Opern von Quinault unverändert in Musik zu setzen: er hatte sich Roland und Armide gewählt.

Während Gluck mit diesen Arbeiten in Wien beschäftigt war, suchten die Anhänger der italiänischen Musik, die sich nun von der Möglichkeit überzeugt hatten, fremden Komponisten in der großen Oper Zutritt zu verschaffen, auch ihrerseits Gluck einen Rivalen aufzustellen. Schon früher war besonders durch La Bordes Einfluß die Dubarry dafür gewonnen worden, daß Piccinni, damals wohl der angesehenste unter den italiänischen Opernkomponisten, berufen würde[94]. Jetzt wirkte hauptsächlich der neapolitanische Gesandte, Marchese Caraccioli, durch Geist und Stellung ein einflußreicher Beförderer der Künste und Wissenschaften, für diese Berufung; auch die junge Königin Marie Antoinette, welche nicht glaubte, in der Musik Partei nehmen zu müssen, und an der italiänischen Musik wie ihr Bruder, Kaiser Joseph, persönlich Gefallen hatte, gab ihre Einwilligung dazu. Marmontel erklärte sich bereit, eine Oper von Quinault für Piccinni zu bearbeiten, für dessen Musik er also im voraus bereit war als Verfechter aufzutreten[95]. Als Gluck erfuhr, daß man hierzu den Roland bestimmt habe, an welchem er arbeitete, richtete er einen Brief an du Roullet[96], in dem er sich bitter über diese Beleidigung beschwerte und seinen Gegner heftig angriff. Nun kam es zum offenen Kriege zwischen den Kritikern der Gluckisten und Piccinnisten, welcher in Flugschriften, Journalartikeln und Epigrammen mit solcher Heftigkeit geführt wurde,

[92] Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonk. II S. 308 ff.

[93] Berlioz, Voy. mus. II p. 279 ff. A travers chants p. 142. Schelle N. Ztschr. f. Mus. LV S. 205 ff. LVI S. 1 ff.

[94] Galiani, Corr. inéd. II p. 106.

[95] Marmontel, Mém. l. IX Oeuvr. II p. 110 ff.

[96] [Derselbe wurde in der Année littéraire 1776 T. VIII p. 322 veröffentlicht, ohne Betheiligung des Verfassers und Empfängers, wie damals gesagt wurde. Desnoiresterres S. 123. 125.]

daß auch das Publikum in einen Parteifanatismus gerieth, wie er sich für die Erörterung und Entscheidung künstlerischer Fragen niemals zuträglich gezeigt hat[97]. Die Führer der Piccinnisten waren hauptsächlich Marmontel und Laharpe, Gluck hatte zu seinem treuen Vertheidiger Arnaud auch noch Suard gewonnen, der als Anonymus von Vaugirard auftrat[98]; Grimm mischte sich direkt nicht ein, in seinen fortlaufenden Berichten über diese Kämpfe tritt er bei einer scheinbaren Unparteilichkeit deutlich auf Piccinnis Seite.

Alceste fand bei ihrer ersten Aufführung am 23. April 1776 eine ungünstige Aufnahme und mußte erst nach und nach die Gunst des Publikums gewinnen[99]; auch Iphigenie, deren Aufführung man von neuem aufnahm, erfuhr jetzt strenge Kritiken. Die Theilnahme des Publikums wurde durch dieselben aber eher erhöht, die Gluckschen Opern machten volle Häuser und fanden offenbar in der öffentlichen Meinung immer mehr Anklang.

Am letzten Tage des Jahres 1776 kam Piccinni nach Paris. Alle Komponisten begrüßten ihn, nur Gretry machte ihm keinen Besuch, woraus man ihm einen um so härteren Vorwurf machte, weil er sich bei seinem ersten Auftreten in Paris als einen Schüler Piccinnis empfohlen habe, was er nicht war[100]. Gänzlich fremd und unbekannt fühlte er sich bei dem rauhen Klima, der ungewohnten Lebensweise in hohem Grade unbehaglich. Seine Unkenntnis der französischen Sprache isolirte ihn und nahm ihm allen persönlichen Einfluß auf die Streitigkeiten, deren Gegenstand er war. Von diesen hielt ihn auch sein bequemes und friedliebendes Temperament fern; während es für Glucks leidenschaftliche Natur eine Befriedigung war, sich an diesen Kämpfen zu betheiligen, wobei er sehr wohl erkannte, welchen Einfluß die litterarische Polemik auf das große Publikum übte;

[97] Grimm, Corr. litt. IX p. 348 ff. Auf sehr komische Art schildert Dorat (Coup d'oeil sur la littér. I p. 211 ff.) in dem Briefe eines Irländers die Scenen des Parteikampfs im Parterre. Es fehlte nicht an spaßhaften kleinen Begebenheiten. In einem Konzert war eine Arie von Gluck angezeigt; bei ihrem Beginn verließen die Piccinnisten mit Geräusch den Saal, die empörten Gluckisten klatschten um so stärker; nachher zeigte es sich, daß die Arie von Jomelli war (Grimm, Corr. litt. X p. 440).

[98] Eine Darstellung des ganzen Streites von dieser Seite her giebt Garat Mém. hist. sur M. Suard II p. 231 ff.

[99] Grimm, Corr. litt. X p. 34. Schelle, N. Ztschr. f. Mus. LV S. 197 f.

[100] Grimm, Corr. litt. IX p. 352. Galiani, Corr. inéd. II p. 292.

daher er mehr als einmal mit großer Derbheit sich in die journalistische Polemik mischte. Marmontel erzählt, wie er seinen Komponisten im Französischen unterrichtete, indem er ihm alle Tage das Pensum seiner Oper vorlas und übersetzte, welches Piccinni zu komponiren hatte[101]. So ging die Arbeit dem mißvergnügten Maestro langsam von statten, und je länger je mehr verzweifelte er selbst an einem guten Erfolg[102].

Gluck begann im Juli 1777 die Proben seiner Armide, deren Aufführung am 23. September stattfand. Die Oper, deren glänzenden Erfolg Gluck mit stolzer Sicherheit vorausgesagt hatte[103], wurde sehr lau aufgenommen. Theils hatte er hier mit Lully einen immer noch gefährlichen Kampf bei einem großen Theil des Publikums zu bestehen, theils fand man, daß der Gegenstand nicht vortheilhaft für sein Talent sei[104], theils schadete ihm die Spannung auf das neue Werk Piccinnis doch wohl auch; später wurde auch Armide in ihr Recht eingesetzt[105]. La Harpe griff sie auf der Stelle bitter an, und Gluck rief in einem heftigen Antwortschreiben den Anonymus von Baugirard zu Hülfe, der auch nicht auf sich warten ließ. Darüber kamen die Proben zu Piccinnis Roland heran, in denen der Sturm der Parteileidenschaft entfesselt wüthete[106]. Piccinni war unfähig, demselben zu widerstehen; während seine Freunde, besonders Marmontel, mit Eifer seine Rechte vertraten, während Gluck selbst die Sänger und das Orchester in Ordnung zu halten suchte[107], sah Piccinni kummer-

[101] Marmontel, Mém. l. IX Oeuvr. II p. 15. P. L. Ginguené, Not. sur Piccinni p. 25 ff.

[102] Grimm, Corr. litt. IX p. 352 f. Galiani, Corr. inéd. II p. 291.

[103] Bekanntlich antwortete Gluck auf die Frage der Königin Marie Antoinette, ob seine Oper Armide bald fertig und er damit zufrieden sei, ganz ruhig: Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe! (Mde. Campan, Mém. 7 p. 131). Er war so überzeugt in der Armide den Charakter des Wollüstigen ausgedrückt zu haben, daß er, wie Gretry erzählt (Mém. III p. 88), öfter erklärte, wenn er der ewigen Seligkeit verlustig wäre, müßte es wegen der Scene in der Armida sein.

[104] Grimm, Corr. litt. IX p. 428.

[105] Grimm, Corr. litt. IX p. 469.

[106] Grimm giebt davon einen ausführlichen unterhaltenden Bericht (Corr litt. IX p. 498 ff.).

[107] So erzählt Grimm. Sein gutes Verhältnis zu Piccinni bezeugen auch Galiani (Corr. inéd. II p. 248) und Frau v. Genlis (Mém. II p. 248) Vgl. Ginguené, Not. sur Piccinni p. 45 f.

voll gen Himmel und sagte sanft: Ah toutte va male, toutte! Fest überzeugt, daß die Oper durchfallen würde, fest entschlossen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren, ging er in die erste Vorstellung (27. Januar 1778), nachdem er die Seinigen getröstet hatte, daß eine gebildete Nation wie die Franzosen einem Komponisten kein Leid anthun würde, wenn auch seine Oper ihnen nicht gefiele — und erlebte einen glänzenden Triumph[108].

19.

Prüfungszeit in Paris.

So war der Stand der musikalischen Angelegenheiten, als Mozart nach Paris kam. Natürlich hatten weder die Erfolge auf beiden Seiten noch die Streitschriften eine endgültige Entscheidung herbeigeführt. Wir wissen jetzt, daß Gluck Sieger geblieben ist, und daß, so wie fortan von einem Einfluß von Lully und Rameau nicht mehr die Rede sein kann, Gluck den wesentlichen Charakter der großen französischen Oper bis heute bestimmt hat, wie sehr auch zu verschiedener Zeit und auf verschiedene Art italiänische Elemente modifizirend hinzugetreten sind. Damals aber standen Gluckisten und Piccinnisten einander erbitterter und einseitiger gegenüber als je, und die altnationale Partei, obwohl zurückgedrängt, suchte sich beider zu erwehren[1]. Das Interesse des Publikums war dadurch allerdings lebhafter als je erregt, aber wie gewöhnlich mehr für den litterarischen Skandal und die betheiligten Personen, als für die Kunst; und wenn man sich in die Opern drängte, so wollten die meisten nicht genießen, sondern mitreden können.

Das waren keine günstigen Umstände für einen jungen Künstler, der sich eine ehrenvolle Stellung erwerben wollte, da er, um nur gehört zu werden, sich zu einer der Parteien schlagen, also auf das verzichten mußte, worauf die wahre Auszeichnung be-

[108] Grimm, Corr. litt. IX p. 500. X p. 23.

[1] [Goudard], Le brigandage de la musique italienne (Amsterd. 1780), ist zwar zunächst gegen die italiänische Musik gerichtet, begreift aber »le général Gluck et son lieutenant général Piccinni et tous les autres noms en i n i« unter derselben Kategorie.

ruht, auf Selbständigkeit. Denn durch einen außerordentlichen Erfolg die Streitenden zur Anerkennung zu vereinigen, das konnte in diesem Augenblick in Paris auch das überlegene Genie durch sich allein nicht erreichen: und nur dieses war es, was Mozart mit nach Paris brachte.

Eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette von Wien aus zu erlangen war ihm nicht geglückt, und die vornehme Welt zu gewinnen war keine leichte Aufgabe. Ebenso wenig durfte er von seinen Kunstgenossen sich bereitwillige Unterstützung versprechen, da einer gegen den andern stand und jeder alles aufbot, um sich selbst durchzuschlagen. Gluck war nicht mehr in Paris, als Wolfgang dorthin kam; mit Piccinni, dem er von Italien her bekannt war (S. 123), verkehrte er, wenn er ihn im concert spirituel und sonst traf, höflich, näheren Umgang suchte er weder mit ihm noch mit anderen Komponisten — „ich verstehe meine Sache und sie auch, das ist genug" (9. Juli 1778). Von einer Bekanntschaft mit Gretry (der in seinen Memoires Mozart nie erwähnt) findet sich keine Spur. Auf Künstlerneid war er gefaßt und hatte ihn bereits erfahren; allein in Paris waren damals die gens de lettres die eigentlich tonangebende Macht. Die Kritik in Journalen und Flugschriften, die Epigramme und Bonmots der litterarischen Zirkel beherrschten die öffentliche Meinung, und gründliche Kenntnis der Musik war auch damals in der Regel das geringste Erfordernis für eine wirksame Thätigkeit auf diesem Gebiet. Das war eine neue Welt für Wolfgang, in welcher er sich schwerlich mit Erfolg und Behagen bewegt haben würde, wenn er auch den Zugang zu derselben gefunden hätte. Grimm, der ihn hätte einführen können, war selbst Parteimann und galt daher auch nur bei seiner Partei; überdies mußte er sich bald überzeugen, daß Mozart für diese Art von Verkehr nicht geeignet war. Indeß nahm er ihn sehr freundlich auf und suchte ihn zu empfehlen wo er konnte; in ihrer Ansicht über die französische Musik stimmten sie ganz mit einander überein. „Baron Grimm und ich", schrieb Mozart (5. April 1778), „lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB. unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Und ein andermal sagt er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Herren

Franzosen ihren Goût nur in so weit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bey Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italiänische Arien sänge, ich würde ihr ihre französische Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen".

Die äußere Situation war nicht eben angenehm. Um zu sparen — denn die Mutter fand alles in Paris um die Hälfte theurer geworden — behalfen sie sich mit einem Logis, welches unfreundlich, dunkel und so klein war, daß nicht einmal ein Klavier darin Platz fand. Was aber ihnen und namentlich Wolfgang das Leben anfangs sehr erleichterte, war der Umstand, daß sie ihre Freunde aus Mannheim dort fanden. „Wendling", — von dessen Irreligiosität nun nicht mehr die Rede ist — schreibt die Mutter (5. April 1778), „hat Wolfgang in großen Credit vor seiner Ankunft gesetzt und jetzt hat er ihn bey seinen Freunden aufgeführt. Er ist doch ein wahrer Menschenfreund und Monf. v. Grimm hat dem Wendling auch zugesprochen, weil er als ein Musicus mehr Credit hat als er, sein Möglichstes zu thun, damit er bald bekannt wird". Auch mit Raaff wurde er nun in Paris erst näher bekannt nnd lernte ihn als Künstler und als seinen Freund hoch schätzen. Nicht wenig trug dazu bei, daß Raaff sich für die Familie Weber interessirte, die Leistungen Aloysias würdigte, ihr Unterricht zu geben versprach und Mozarts Neigung für sie billigte, ein um so größerer Trost für ihn, da er gegen seinen Vater sich nicht auszusprechen wagte, obwohl er ihm nicht verhehlte, daß er mit Webers in Korrespondenz stehe. Und wenn er Äußerungen that, wie (3. Juli 1777):

Bey mir fehlt es nicht und wird es niemalen fehlen, ich werde aus allen Kräften meine Möglichkeit thun. — Nun, Gott wird alles gut machen! — Ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte — ist es sein göttlicher Wille, so wird es geschehen; wo nicht, so bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs wenigste doch das meinige gethan. Wenn dieß dann alles in Ordnung ist und so geschieht, wie ich es wünsche, dann müssen Sie erst das Ihrige darzu thun, sonst wäre das ganze Werk unvollkommen; ich hoffe auch von Ihrer Güte daß Sie es gewiß thun werden. Machen Sie sich nur itzt keine unnützen Gedanken, denn um diese Gnade will ich Sie schon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare setze, als bis es Zeit ist.

so waren seine Wünsche und Gefühle verständlich genug. Von seiner Stimmung berichtet er nicht das Beste (29. Mai 1778):

Ich befinde mich Gott Lob und Dank so ganz erträglich; übrigens aber weiß ich oft nicht, ist es gehaut oder gestochen, mir ist weder kalt noch warm, finde an nichts viel Freude; was mich aber am meisten aufrichtet und guten Muths erhält ist der Gedanke, daß Sie, liebster Papa, und meine liebe Schwester sich gut befinden, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin und daß ich wenn ich schon allzeit nicht reden darf, doch wenigstens denken darf was ich will; — das ist aber auch das einzige.

Um so erquicklicher war ihm dann eine gemüthliche Unterhaltung mit musikalischen Landsleuten. Eine solche fand er beim pfälzischen Gesandten, Grafen von Sickingen, an welchen ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Raaff auch persönlich einführte.

Er ist ein charmanter Herr, passionirter Liebhaber und wahrer Kenner der Musik. Da habe ich ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht; da waren wir vormittags und nachmittags bis abends 10 Uhr immer beym Clavier — allerley Musique durchgemacht, belobet, bewundert, recensirt, raisonnirt und critisirt; er hat so beyläufig 30 spartiti von Opern.

Diese Bekanntschaft unterhielt er eifrig; oft speiste er bei ihm und blieb gewöhnlich den Abend da, er zeigte ihm seine Kompositionen und die Zeit ging ihm dort herum ohne daß er es merkte (12. Juni 1778).

Die Mannheimer Freunde waren für das Concert spirituel engagirt, welches im Jahre 1725 gegründet wurde. Anne Danican Philidor, der älteste Bruder des früher erwähnten Komponisten, erhielt das Privilegium gegen eine bestimmte Pachtsumme an den hohen Festtagen, an welchen keine große Oper gegeben werden durfte, in einem Saale der Tuilerien Konzerte, etwa vier und zwanzig im Laufe des Jahres, zu geben, in denen Instrumentalmusik und geistliche Kompositionen für Chor und Sologesang zur Aufführung kamen[2]. Wolfgang wurde mit dem gegenwärtigen Direktor derselben, Jean Le Gros (1739—1793) bekannt gemacht und erhielt von demselben auch sogleich einen Auftrag, worüber er dem Vater berichtet (5. April 1778):

[2] Histoire du Théâtre de l'opéra en France I p. 164 ff. Fetis, Curios. hist. de la mus. p. 325 ff. Burney giebt ausführlichen Bericht über ein Concert spirituel, welches er im Jahre 1770 besuchte (Reise I S. 11 ff.).

Der Herr Kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere her geschickt; weil aber zu Mannheim die Chöre schwach und schlecht besetzt sind, hier aber stark und gut, so hätten seine Chöre keinen Effect gemacht: daher hat Mr. Le Gros mich ersucht, andere Chöre zu machen. — Der Anfangs-Chor bleibt von Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam ego etc. ist der erste von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus; dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum: Ossa humiliata. Dann ein Andante für Soprano, Tenore und Basso soli: Cor mundum crea; und Redde mihi laetitiam aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt: Domine labia mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria Andante für Raaff (Tenore) mit Oboe und Fagott Solo ist, so habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht, denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuum vitulos, Allegro, Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis[3]. — Ich kann sagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieser Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus schreiben kann, und noch dazu pressirt wird, so ist es verflucht. Nun bin ich, Gott Lob und Dank fertig damit, und hoffe, es wird seinen Effect machen. Mr. Gossec, den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zum Mr. Le Gros gesagt (ich war nicht dabey), daß er charmant sey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter so gut arrangirt seyen und überhaupt vortrefflich gesetzt sey. Er ist mein sehr guter Freund und ein sehr trockener Mann.

Dem Vater machte diese Hetzerei — denn es waren Wolfgang nur einige Tage dazu gegeben — bei der ersten Arbeit, mit welcher dieser vor das Pariser Publikum treten sollte, große Unruhe; sie war überflüssig, denn im nächsten Brief berichtet ihm der Sohn (1. Mai 1778):

Das muß ich Ihnen geschwind im Vorbeygehen sagen, daß meine Chöre-Arbeit, so zu sagen, umsonst war; denn das Miserere von Holzbauer ist ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt 4, nur 2 Chöre von mir gemacht, und folglich das Beste ausgelassen. Das hat aber nicht viel zu sagen gehabt, denn viele haben nicht gewußt, daß etwas von mir dabey ist, und viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bey der

[3] Von dieser Musik ist, soviel ich weiß, nie etwas bekannt geworden; Mozart scheint sie gar nicht selbst behalten und daher auch nicht mit nach Salzburg gebracht zu haben.

Prob ein großer Beyfall, und ich selbst (denn auf das Pariser Lob rechne ich nicht) bin sehr mit meinen Chören zufrieden.

Eine andere Arbeit wurde ebenfalls durch die Anwesenheit der Mannheimer Virtuosen veranlaßt, zu denen sich noch der berühmte Hornist Joh. (Stich) Punto (1748—1803) gesellte, der auch nach Mozarts Urtheil „magnifique blies“. Mozart machte sich sogleich daran, eine Sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Waldhorn (Punto) und Fagott (Ritter) zu schreiben, die in einem der nächsten Konzerte aufgeführt werden sollte. Indessen mußte er bald seinem Vater melden (1. Mai 1778):

Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was anderes dazwischen. Ich hab halt hier auch wieder meine Feinde; wo habe ich sie aber nicht gehabt? — Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müssen in größter Eile, habe mich sehr beflissen, und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie 4 Täg zum Abschreiben, ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich sie nicht, — suche aber recht unter den Musikalien, und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: à propos, haben Sie die Sinfonie concertante schon zum Schreiben geben? — Nein, ich habs vergessen. — Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. Ging die zwey Täg, wo sie hätte executirt werden sollen, ins Concert, da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht, das ist das Erste, was ich höre, ich weiß von nichts. — Der Ramm ist fuchswild geworden, und hat in dem Musiquezimmer französisch über den Le Gros geschmält, daß dieß von ihm nicht schön seye u. s. w. Was mich bey der ganzen Sache am meisten verdrießt, ist, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon gesagt hat, nur ich habe nichts davon wissen dürfen. Wenn er doch eine Excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts. Ich glaube aber, da ist der Cambini, ein welscher Maestro hier, Ursache; denn dem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beim Le Gros ausgelöscht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann und spielte ihm den Anfang; da war aber der Ritter, Ramm und Punto, und ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so, und Cambini war ganz

außer sich und konnte sich nicht enthalten zu sagen: Questa è una gran testa! Nun, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.

Das meinte der Vater auch, und Cambini werde nicht der Einzige sein, der ihm zu schaden suche; aber dadurch dürfe man sich nicht außer Fassung bringen lassen (29. April 1778). Wolfgang sprach sich freilich äußerst mißvergnügt aus:

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zu empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viecher und Bestien (was die Musique anbelangt). Wie kann es aber anders sein? Sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders — es giebt ja kein Ort in der Welt, wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden Sie sich, an wen sie wollen — nur an keinen gebornen Franzosen — so wird man Ihnen (wenns jemand ist, an den man sich wenden kann) das nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zu lieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davon komme. Ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache, indem alles zu seiner größeren Ehre und Glorie ist, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermalen betrübten Umständen zu helfen, und zuwegen zu bringen, daß wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können.

Das „Concertante Quartett" für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit kleinem Orchester ist neuerdings aufgefunden und in der Gesammtausgabe (S. XXIV, 7ª vgl. K. Anh. 9) zum erstenmal veröffentlicht.[4] Dasselbe besteht aus drei Sätzen, sämmtlich in Es dur, und zeigt nicht bloß in der Erfindung den ganzen Reiz Mozartscher Melodik, sondern in der Formgebung und Ausarbeitung volle Meisterschaft und genaue, durch den Verkehr mit vorzüglichen Künstlern erworbene Kenntnis der eigen-

[4] [Mozart hatte dasselbe an Le Gros verkauft und keine Abschrift behalten; er meinte zwar, er habe es noch frisch im Kopf und könne es, sobald er nach Hause komme, wieder aufsetzen (3. Okt. 1778); aber wahrscheinlich kam er dort um so weniger dazu, da in Salzburg die Virtuosen fehlten um dort das Werk auszuführen. Jahn, der es in der 2. Auflage noch als verschwunden bezeichnet hatte, gelang es später eine Abschrift der Partitur zu erhalten, welche sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet; dieselbe ist nach der wohl zweifellosen Annahme des R. B. eben das hier in Rede stehende Werk.]

thümlichen Wirkungen der vier Instrumente. Dieselben treten meist gleichzeitig auf, doch so, daß in den gemeinsam ausgeführten Sätzen jedes einzelne seiner Natur nach zur Geltung kommt; mitunter werden die beiden höheren Instrumente konzertirend den beiden tieferen entgegengesetzt, auch wohl die klangähnlicheren (Fagott und Klarinette) vereinigt; von den tiefen Tönen der Klarinette, den hohen des Hornes in getragenem Gesange und sonst wird mit Feinheit Gebrauch gemacht; ausgesuchten Schwierigkeiten begegnet man nicht, da es vorzugsweise auf eine schöne Gesammtwirkung ankommt; doch ist überall auf kundige und sorgsame Behandlung der Instrumente und geschmackvollen Vortrag gerechnet. Auch die Form der Sätze zeigt keine schwierigen Künste der Durchführung; die Abschnitte entwickeln sich in einfacher Weise einer aus dem andern, die Modulation ist die bei Mozart gewohnte und enthält sich weiter Ausweichungen; Ansätze zur Imitation fehlen nicht, ohne daß eigentliche Polyphonie erstrebt wird; das Orchester ist einfach behandelt und läßt die Soloinstrumente zu heller, glänzender Wirkung kommen. Der erste Satz (C) beginnt gewichtig, wie um die Aufmerksamkeit auf etwas ungewohntes Neues zu lenken, und führt dann zu einem reizenden melodischen Spiele, wobei schon im Einleitungssatze das konzertirende Moment angedeutet wird. Das zweite Thema, zwischen Oboe und Klarinette vertheilt, ist von besonderer Anmuth; hervorzuheben ist auch die aus Motiven des Satzes fein ausgearbeitete Kadenz für die vier Instrumente. Das Adagio (C), ein getragenes, mit voller Süßigkeit des Klanges ausgestattetes Stück von ruhiger, friedlicher Stimmung, läßt bei zarter Begleitung den Charakter der Instrumente in gesanglicher Hinsicht zur Geltung kommen. Als letzten Satz hat Mozart ein Thema (Andante $^2/_4$) mit Variationen gewählt, wodurch besondere Gelegenheit geboten wird, die Instrumente solistisch hervortreten zu lassen; die einzelnen Variationen werden durch ein in der Anlage immer gleiches, im einzelnen variirtes Tutti unterbrochen. Es sind Figural-Variationen nach damals üblicher Weise, nicht solche, welche auf der harmonischen Grundlage des Themas neue Gedanken bringen; die letzte ändert Takt und Tempo, so daß ein lebhafter Schluß herbeigeführt wird. Möglich, daß durch jene Behandlung der Eindruck zu großer Gleichförmigkeit nicht ganz vermieden wird;

doch hat derselbe in der immer wieder überraschenden Mannigfaltigkeit der Behandlung der Soloinstrumente sein Gegengewicht. Zweifellos würde dieses Werk, wenn es Le Gros zur Aufführung gebracht hätte, die Überlegenheit Mozarts rasch zum Bewußtsein gebracht und das Publikum mit ganz neuen, bis dahin unbekannten Wirkungen überrascht haben.

Durch Grimms Vermittelung wurde er dem Herzog de Guines empfohlen, der von seinem Gesandtschaftsposten in London nach einem famosen Prozeß mit seinem Sekretär Tort[5] 1776 zurückberufen war und bei der Königin in großer Gunst stand[6]. Deshalb schreibt auch der Vater (28. Mai 1778):

Mein lieber Sohn! Ich bitte Dich, suche die Freundschaft des Duc de Guines zu erhalten und Dich bey ihm in Credit zu setzen; ich habe ihn oft in Zeitungen gelesen, er gilt Alles am Königl. Hofe; da jetzt die Königin schwanger ist, so werden dann bey der Geburt große Festivitäten seyn, da könntest Du etwas zu thun bekommen, so Dein Glück machen könnte, da in solchen Fällen Alles geschehen wird, was die Königin nur verlangt[7].

Er war unterhaltend und liebte die Musik[8]; wie Mozart selbst sagt, spielte er unvergleichlich die Flöte, die Tochter aber magnifique die Harfe[9]. Dies verschaffte ihm zunächst den Auftrag, ein Konzert für Flöte und Harfe zu komponiren. Nun waren es zwar gerade diese beiden Instrumente, welche Mozart durchaus nicht leiden konnte[10]; allein das hinderte ihn nicht, seine Aufgabe zur vollen Zufriedenheit zu lösen. Das Konzert in C dur (299 K., S. XII. 12), mit kleinem Orchester begleitet, besteht aus den üblichen drei Sätzen. Der Natur der Instrumente gemäß waltet der Charakter des Heitern und Anmuthigen vor und in dieser Weise ist das Konzert vortrefflich. Jeder Satz hat eine Fülle schöner Melodien, die durch die harmonische Be-

[5] L. de Lomenie, Beaumarchais II p. 89 f. Dutens, Mém. II p. 59 ff. Mde. du Deffand, Lettr. III p. 172 ff. 297.

[6] Mde. du Deffand, Lettr. IV p. 107.

[7] Die Königin wurde am 11. Dez. 1778 von der Dauphine entbunden.

[8] Fr. v. Genlis, Mém. I p. 288 f.

[9] Sie heirathete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgestattet, Herrn de Chartus (später Herzog de Castries) und starb bei der Entbindung (Mde. du Deffand, Lettr. IV p. 52).

[10] Jos. Frank erzählt in seinen Denkwürdigkeiten (Prutz, Deutsch. Mus. II S. 28): „Als wir einst von Instrumenten sprachen, sagte Mozart, daß er die Flöte und die Harfe verabscheue".

handlung, den wechselnden Charakter der Begleitung und der Variation durch die Soloinstrumente gehoben werden, und ist wohl gegliedert und abgerundet. Die thematische Behandlung ist nur so weit leicht skizzirt, um das Interesse rege zu erhalten, aber im Mittelsatz des ersten Theils verräth sich in der harmonischen Führung die sichere Meisterhand; zum Schluß desselben läßt er schon, wie späterhin regelmäßig, eine frische Melodie eintreten, welche die Aufmerksamkeit von neuem wieder rege macht. Ganz besonders anmuthig und zart ist das nur vom Quartett begleitete Andantino. Die Soloinstrumente sind brillant, ohne besonders schwer zu sein; das Orchester ist sehr diskret verwendet, um den zarten Soloinstrumenten eine Grundlage zu geben und ihre Wirkung nicht zu stören; diese leichte Fassung à jour ist aber im Detail mit der größten Gewandtheit und Sicherheit gearbeitet, sowohl was die Figuren und Wendungen der Begleitung, als die Klangwirkung betrifft[11].

Außerdem gab er der Tochter täglich zwei Stunden in der Komposition Unterricht, wofür eine glänzende Bezahlung in Aussicht stand. Er schildert diesen Unterricht näher (14. Mai 1773):

Sie hat sehr viel Talent und Genie, besonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem sie alle ihre Stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt. Sie zweifelt aber stark, ob sie auch Genie zur Composition hat — besonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber (der, unter uns gesagt, ein bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewiß Idéen, es seye nur Blödigkeit — sie habe nur zu wenig Vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine Idéen und Gedanken bekömmt (denn jetzt hat sie wirklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater ist, keine große Componistin aus ihr zu machen. Sie soll, sagte er, keine Opern, keine Arien, keine Symphonieen, sondern nur große Sonaten für ihr Instrument und für meins schreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Composition und das Setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden, — sie hat mir zu dem ersten Menuett, den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt sie schon an, dreystimmig zu schreiben. Es geht, aber sie ennuyirt sich gleich, aber

[11] [Die Mittheilung der Schwester bei Nott. S. 109, Mozart habe in Paris ein Konzert für die Flöte und ein Konzert für die Harfe komponirt, beruht offenbar auf einer Verwechslung mit diesem Doppelkonzert. Der Irrthum scheint durch einen Brief der Mutter vom 5. April 1778 veranlaßt, welchen Nohl, Mozart nach den Schilderungen s. Zeitg. S. 230 mittheilt.]

ich kann ihr nicht helfen, denn ich kann ohnmöglich weiter schreiten, es ist zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird alles mit Kunst thun müssen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch im Sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umsonst. — Nun, dachte ich, sie weiß halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fing also nur den ersten Tact an zu variiren, und sagte ihr, sie soll so fortfahren und bey der Idée bleiben — das ging endlich so ziemlich. Wie das fertig war, so sprach ich ihr zu, sie soll doch selbst etwas anfangen, — nur die erste Stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze Viertelstund -- und es kam nichts. Da schrieb ich also 4 Täcte von einem Menuett und sagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Esel bin; jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den ersten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte sie, das wäre unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam etwas am Tag. Ich war doch froh, daß einmal etwas kam. Dann mußte sie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erste Stimme. Ueber Haus aber habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine 4 Tacte zu verändern und von ihr etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenn es schon die nämliche Harmonie ist, wenn nur die Melodie anders ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist.

Der Vater war mit Recht erstaunt über die Ansprüche, welche Wolfgang an das Talent seiner Schülerin machte, und über den Ernst, mit dem er diese Aufgabe betrachtete (28. Mai 1778):

Du schreibst, heute habe ich der Madselle des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willst, daß sie schon selbst Gedanken aufschreiben soll, — meinst Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird schon kommen! Sie hat ein gutes Gedächtniß. Eh bien! Laß sie stehlen — oder höflich, appliciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen hast Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von seiner Mlle. Tochter sieht, wird er außer sich sein; das ist wirklich eine vortreffliche Bekanntschaft!

Aber Wolfgang verstand es nicht, solche Bekanntschaften zu kultiviren, so wenig als talentlose junge Damen komponiren zu lassen; er fand auch später, daß seine Scolarin von Herzen dumm und von Herzen faul sei (9. Juli 1778). Und schließlich wollte ihn der Herzog mit 3 Louisd'or abfinden, die er indignirt zurückwies.

Er hatte außerdem noch einige Schüler, und hätte deren mehr haben können, wenn nicht in Paris alles so weit entlegen und seine Zeit dadurch gar sehr beschränkt worden wäre; er klagt (31. Juli 1778):

Lection zu geben ist hier kein Spaß, — — Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit ist — nein! sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist. Sie wissen, daß ich so zu sagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern speculire, studire, überlege. Nun bin ich hier durch diese Lebensart dessen verhindert; ich werde freylich einige Stunden frey haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Ausrasten als zum Arbeiten nothwendig sein.

Auch Besuche bei vornehmen Leuten zu machen und ihre Gunst zu suchen war ihm höchlich zuwider; er hebt nur die Unannehmlichkeiten hervor (1. Mai 1778):

Sie schreiben mir, daß ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich. Zu Fuß ist es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Dreck; in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages 4 bis 5 Livres zu verfahren, und umsonst, denn die Leute machen halt Complimente und dann ist es aus; bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heißt's: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant — und hiemit à Dieu. Ich hab hier so anfangs Geld genug verfahren — und oft umsonst, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht, wie fatal daß es ist. Ueberhaupt hat sich Paris viel verändert; die Franzosen haben lange nicht mehr so viel Politesse, als vor 15 Jahren, sie gränzen itzt stark an die Grobheit, und hoffärtig sind sie abscheulich.

Das Beispiel, welches er seinem Vater erzählt, rechtfertigt allerdings diesen Stoßseufzer vollkommen, und ist ebenso bezeichnend für die Impertinenz der vornehmen Gesellschaft gegen einen Künstler, wie für die völlige Wehrlosigkeit Mozarts einem solchen Benehmen gegenüber.

Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Duchesse de Chabot[12], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieses Briefes war hauptsächlich,

[12] Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt als eine Bekannte von Grimm und Mad. Epinay Galiani (Corr. inéd. II p. 305).

mich bey der Duchesse de Bourbon[13] (die damals[14] im Kloster war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und sich meiner erinnern zu machen. Da gingen 8 Täg vorbey, ohne mindeste Nachricht. Sie hatte mich dort schon auf über 8 Täg bestellt, und also hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich 1/2 Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin versehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet sey, ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern etwas spielen, aber jetzt sey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch aufs wenigste in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ist, führen lassen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einem Zirkel um einen großen Tisch herum saßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thür waren offen; ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an weh zu thun. Da war also altum silentium, und ich wußte nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfwehe und Langeweile anfangen sollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem miserabeln elenden Pianoforte. Was aber das Aergste war, daß die Madame und all die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fort machten und ich also für die Sesseln und Tisch und Mäuern spielen mußte. Bey diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischer'schen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf. Da waren eine Menge Eloges. Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich daß ich mir mit diesem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb seye, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch 1/2 Stunde warten, bis ihr Herr[15] kam. Der aber setzte sich zu mir und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und spielte ohngeachtet dem elenden Clavier so — wie

[13] Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schwester des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das durch sie veranlaßte Duell zwischen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois großes Aufsehen gemacht (du Deffand, Lettr. IV p. 28 ff. Grimm, Corr. litt. X p. 1 ff.).

[14] Damals, d. i. bei dem ersten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von fünfzehn Jahren ins Kloster gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis, Mém. III p. 84).

[15] Vgl. Fr. v. Genlis, Mém. I p. 289. II p. 185.

ich spiele, wenn ich gut in Laune bin. Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die nicht mit mir empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand alles erzählt.

Eine Aussicht auf eine feste Stellung erwies sich auch als trügerisch, von der Wolfgang (14. Mai 1778) meldete:

Rudolph (der Waldhornist) ist hier in königlichen Diensten, und mein sehr guter Freund. Dieser hat mir die Organisten-Stelle angetragen zu Versailles, wenn ich sie annehmen will. Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber 6 Monate zu Versailles leben, die übrigen 6 zu Paris, oder wo ich will; ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; denn 2000 Livres ist doch kein so großes Geld. In deutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht zwar das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das ist unsriges Geld 915 fl. 45 Xr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 Thaler oder ein Louisd'or, welches das nämliche, sind gleich weg.

Der Vater, der eine gesicherte Stellung für so wünschenswerth hielt, daß man sich einige Unzuträglichkeiten schon gefallen lassen könne, rieth ihm den Antrag wohl zu überlegen, wenn Rudolph (1730—1812), der seit 1763 Mitglied der Kapelle war, wirklich den nöthigen Einfluß habe (28. Mai 1778):

Das mußt Du nicht sogleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in 6 Monat verdient sind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienst ist, Du magst krank oder gesund seyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlassen kannst, — daß Du am Hofe bist, folglich täglich in den Augen des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeister-Stellen erhalten kannst, — daß Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel &c. etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten großen Bekanntschaften zu dediciren, da in Versailles viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — daß Versailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele ansehnliche Bewohner hat, wo allenfalls sich ein oder der andere Scolar oder Scolarin finden würde; — und endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern und sich beliebt zu

machen. Lese dieses dem Hrn. Baron Grimm vor, und höre seine Meinung.

Diesmal aber behielt Wolfgangs Ansicht Recht, der antwortete (3. Juli 1778):

Wegen Versailles war es nie mein Gedanke; ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guten Freunde darüber gehört, sie dachten alle wie ich. Es ist wenig Geld, man muß 6 Monate in einem Ort verschmachten, wo nichts sonst zu verdienen ist, und sein Talent vergraben. Denn wer in königlichen Diensten ist, der ist zu Paris vergessen; und dann Organist! — Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt.

Mozarts einziger Wunsch war eigentlich Gelegenheit zu bekommen sich als Komponisten geltend zu machen, vor allen Dingen durch eine Oper. Auch hierzu eröffneten sich sehr bald nach seiner Ankunft in Paris die besten Aussichten. Er hatte die Bekanntschaft mit Noverre erneuert (S. 161), der, nachdem er das Ballet in Wien 1775 aufgegeben hatte, durch den Einfluß der Königin 1776 als Balletmeister an der großen Oper angestellt worden war[16]. Dieser hatte an Mozart so großes Wohlgefallen, daß er ihn nicht allein einlud so oft als er wollte bei ihm zu speisen, sondern ihn aufforderte eine Oper zu schreiben. Er selbst gab als einen passenden Stoff Alexander und Roxane an und veranlaßte einen Dichter, sich an die Bearbeitung desselben zu machen. Dieser war mit dem ersten Akt auch schon Anfang April fertig; einen Monat später hoffte Mozart die ganze Poesie nächstens zu bekommen. Sie mußte dann freilich erst dem Direktor der großen Oper, de Vismes, zur Billigung vorgelegt werden; allein an dieser schien nicht zu zweifeln, da Noverre die Oper angegeben hatte, der einen entscheidenden Einfluß auf den Direktor besaß.

So wie der Vater von der Aussicht auf eine Oper hört, schreibt er (12. April 1778):

Ich bitte Dich, höre nur, bevor Du für's Theater schreibst, ihre Opern und was ihnen sonderlich gefällt. Nun wirst Du ein ganzer Franzose werden und hoffentlich bedacht seyn, den wahren Accent der Sprache Dir anzugewöhnen.

[16] Grimm, Corr. litt. IX p. 174 ff.

Und in derselben Weise fährt er fort in ihn zu dringen (29. April 1778):

Da Du mir schreibst, Du solltest eine Opera schreiben, so folge meinem Rathe, und gedenke, daß an dem ersten Stücke Dein ganzer Credit hängt. Höre, bevor Du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen. Schreib nicht in Eyle, — kein Vernünftiger thut das. Ueberlege die Worte vorher mit Bar. v. Grimm und mit Noverre, mach Schizzi und laß solche sie hören. Alle machen es so: Voltaire liest seinen Freunden seine Gedichte vor, hört ihr Urtheil und ändert. Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu thun, und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben.

Wolfgang sah die Schwierigkeiten besonders der Sprache und des Gesanges wohl ein, worüber er sich energisch äußert (9. Juli 1778):

Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! Das ist was elendes — die teutsche ist noch göttlich dagegen, — und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen, und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel.

Trotz alledem wünschte er nichts mehr als nur Hand anlegen zu können (31. Juli 1778):

Ich versichere, daß, wenn ich eine Opera zu schreiben bekomme, mir gar nicht bang ist. Die Sprache hat der Teufel gemacht, das ist wahr, und ich sehe all die Schwierigkeiten, die alle Compositeurs gefunden haben, gänzlich ein; aber ohngeachtet dessen fühle ich mich im Stande diese Schwierigkeiten so gut als alle andern zu übersteigen — au contraire, wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittere auf Hände und Füße für Begierde den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren.

Indessen erfuhr der Vater, daß Noverre zu der Zeit, als er sich so warm für Wolfgangs Oper interessirte, mit einem neuen Ballet beschäftigt war, zu welchem dieser die Musik schreiben sollte (14. Mai 1778). Als er nach geraumer Zeit sich erkundigte, wie es mit dem Ballet geworden sei und was es ihm eingebracht habe, hatte Wolfgang es beinahe schon wieder vergessen (9. Juli 1778):

Wegen den Ballet des Noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique dazu. — das ist, 6 Stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserabeln französischen Arien; die Sinfonie und Contredanses, überhaupt halt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieser Ballet ist schon 4 Mal mit größtem Beyfall gegeben worden. — Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dieß war nur ein Freundstück für Noverre.

Am 11. Juni 1778 wurden in der großen Oper Piccinnis Finte gemelle italiänisch von italiänischen Sängern zur Aufführung gebracht; auf die Oper folgte das pantomimische Ballet Les petits riens, als dessen Komponist auf dem Theaterzettel Noverre angegeben war; von Mozarts Antheil an demselben war gar keine Rede.[17] Das Werk wurde einige Male wiederholt und gerieth dann vollständig in Vergessenheit, bis es im Jahre 1872 durch Victor Wilder in der Bibliothek der großen Oper in Paris wieder aufgefunden wurde[18]; nach seiner Redaktion erfolgte die Veröffentlichung in der neuen Ausgabe der Werke (S. XXIV. 10ᵃ. K. Anh. I. 10).

Es ist Wilder nicht gelungen, das ursprüngliche Scenarium des Ballets aufzufinden; wir sind lediglich auf die kurze Mittheilung angewiesen, welche das Journal de Paris nach der ersten Aufführung brachte[19]. Aber auch dieses sagt uns über den Inhalt

[17] Grimm, Corr. litt. X p. 53 erwähnt es lobend, sagt aber nichts von der Musik.

[18] [Wilder berichtete darüber in der Pariser Musikzeitung Le Ménestrel Nr. 52 vom 24. Nov. 1872, vgl. dessen Mozart S. 104 ff. Allg. Mus. Ztg. 1872 S. 815. Zugleich gab er einen von Renaud de Vilbac angefertigten Klavierauszug heraus (Paris, Heugel et Cie.). Eine Aufführung fand am 30. Jan. 1873 durch das Daubesche Orchester im Konzerte des Pariser Grand Hôtel statt. Allg. Mus. Ztg 1873 S. 156. Wilder, Mozart S. 111 Anm. 3.]

[19] [Journal de Paris, 12. Juni 1778 (nach Wilder S. 105): »Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique: c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y deploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses

nur so viel, daß das Ballet aus drei Scenen bestand, in denen beliebte Tänzer und Tänzerinnen ihre Kunst entfalteten, und in deren erster Amor in einem Netze gefangen wird, während in der dritten zwei Schäferinnen sich in eine dritte, als Schäfer verkleidete verlieben und von derselben schließlich über ihren Irrthum aufgeklärt werden. So finden wir uns also auf die Musikstücke selbst beschränkt, deren nähere Beziehung zu dem Dargestellten wir nur errathen können, und bei deren Beurtheilung wir zu bedenken haben, daß dergleichen Darstellungen in erster Linie, wie Wilder richtig bemerkt, für das Auge bestimmt waren, und die Musik, meist aus bekannten Melodien zusammengesucht, nur eine untergeordnete Rolle zu spielen hat. Auch haben wir uns gegenwärtig zu halten, daß Mozart nicht in eigenem Namen schrieb; er wußte, daß das Werk als Noverres Arbeit vor die Öffentlichkeit trat und daß ihm hierdurch sowohl wie durch den Geschmack des Publikums, welches hier nur leichte gefällige Musik verlangte, Schranken auferlegt waren.

Die Partitur[20] enthält außer der Ouverture 20 kleine Tanzstücke. Wenn Mozart selbst sagt „sechs Stücke werden von andern darin sein — überhaupt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben“, so stimmt seine Ausdrucksweise ungefähr zu dem thatsächlichen Bestande von 21 Stücken und läßt der Vermuthung noch einen kleinen Spielraum. Wilder hat zunächst die 6 ersten Stücke als nicht von Mozart herrührend ausgeschieden[21] und erkennt in ihnen „die miserabeln französischen Arien“, von denen Mozart spricht. Die beibehaltenen, in die neue Ausgabe aufgenommenen Stücke sind folgende: 1) Largo C C dur, nur vom Streichquartett, Oboen und Flöten gespielt, die Violinen gedämpft, eine sanfte Melodie von pastoralem Charakter mit dem Ausdruck friedlichen Be-

du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent b i s . Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies.« Nach Grimm hat die bedenkliche Art der Lösung bei einem Theile des Publikums Tadel erfahren.]

20 [Es ist eine Partitur in kleinem Format von feiner und sorgfältiger Handschrift. Wilder, Mozart S. 108.]

21 [Das zweite Stück ist das Lied aus der Zeit Heinrichs IV. »Charmante Gabrielle«. Wilder a. a. O. Allg. M. Z. 1872 S. 815. Vgl. Schletterers Studien I S. 170. III S. 85.]

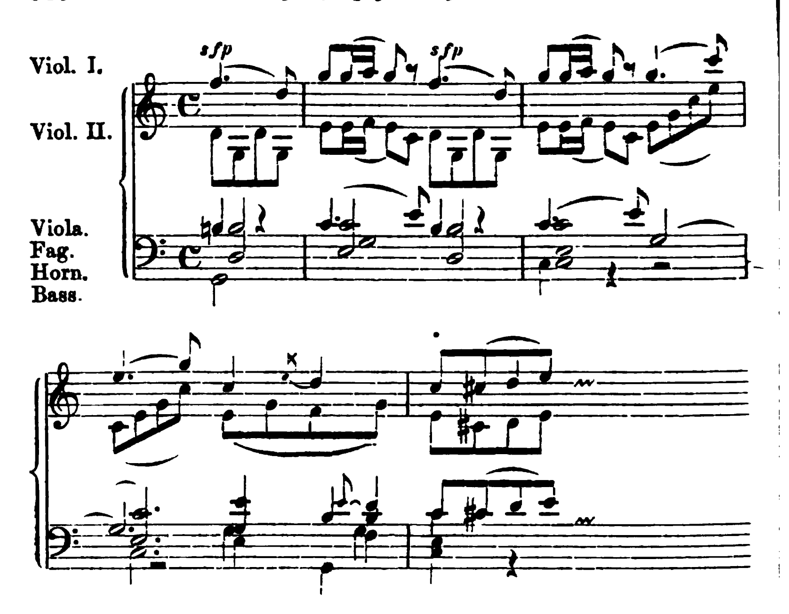
hagens; ein zweites etwas belebteres Motiv schließt in G, worauf 4 lebhafte Takte, welche einen überraschenden Vorgang zu begleiten scheinen, die ruhige Bewegung unterbrechen; dann kehrt die letztere wieder und führt nach Berührung der Tonart der Unterdominante zu sanft ausklingendem Abschlusse. 2) A moll C, nur Streichquartett, eine sanft klagende, zart begleitete Melodie in der Bewegung und Form der Gavotte. 3) Andantino C dur $^2/_4$, nur für 2 Violinen und 2 Flöten, von denen die eine die zierlichen Motive der andern als Echo wiedergiebt. Das zarte Spiel wird durch einen kurzen raschen Satz des ganzen Quartetts (4 abgeschlossen, welcher nach Wilders Deutung den Eindruck des Ergreifens beim Blindekuhspiel macht. No. 5, Larghetto 2 F dur, eine zarte, ächt Mozartsche Melodie für Solo-Oboe mit Begleitung von Quartett und zwei Hörnern, ebenfalls im Zuschnitt der Gavotte. Das folgende Stück (6), E dur Allegro $^2/_4$, ist ausdrücklich als Gavotte bezeichnet und sowohl weiter ausgeführt, als auch reicher in der Instrumentation. Der Reiz der Melodie und der kontrastirenden Motive ist unnachahmlich und ganz von Mozartscher Anmuth und Feinheit durchdrungen; besonders hübsch ist die Klangwirkung in den Begleitungsfiguren, welche zuerst von der Klarinette und dem Fagott in Oktaven gespielt werden, dann später zu einem getragenen Motiv der ersten Geige den mittleren Saiteninstrumenten übergeben sind. No. 7, Adagio D dur $^2/_4$, Quartett und zwei Flöten, ist ein kurzes anspruchsloses Stück in zwei Theilen von heiterer Färbung. No. 8, D dur $^6/_8$, in etwas reicherer Instrumentation, ein Stück in zwei Theilen von lebhaftem heiterem Charakter, in der Quintenbegleitung der Geigen und Bratschen etwas an den Dudelsack erinnernd — vielleicht begleitet es einen heiteren ländlichen Aufzug —; nach dem Schlusse folgt eine Coda, in der die Hörner obligat hervortreten; nach derselben wird der Hauptsatz wiederholt[22]. No. 9, Gavotte grazieuse, A dur $^6/_8$, für Quartett und Oboen, zeigt in der Erfindung des zierlichen Motivs, in der Entwickelung, den Abschlüssen, man möchte sagen in jeder Note die ganze Anmuth und frohe Laune des jugendlichen Meisters. Das Moment

[22] [Wilder fühlt sich an die Einlagestücke im 2. Finale des Don Giovanni erinnert, was wir, abgesehen von einem zufälligen Anklange zu Anfang des 2. Theils, nicht finden können. Die Opern von Martin und Sarti, aus welchen jene Stücke genommen waren, stammen aus späterer Zeit.]

schalkhafter Laune tritt noch mehr in der folgenden Pantomime (No. 10, A dur 2/4, nur Quartett) hervor. No. 11, Passepied D dur 3/8, ein kurzes Stück, zeigt in dem Motiv einen Anklang an den zweiten Satz einer ebenfalls in Paris geschriebenen Violinsonate (K. 301), worauf Wilder hinwies. Die folgende Gavotte (No. 12), B dur 2, nur für Quartett, ist in den gebundenen Gängen, welche die Melodie bilden, wie in den Abschlüssen und der Begleitung wieder durchaus von Mozartschem Gepräge; gewisse Fermaten und Überraschungen stehen jedenfalls mit dem Vorgange auf der Scene im Zusammenhang. Ein noch folgendes Andante (No. 13), B dur 2, für Quartett und Oboen, ist in einfacher Liedform wohlklingend gesetzt.[23]

Diese kleinen Sätze des Ballets, alle in ihrer Art hübsch und charakteristisch erfunden, werden an Bedeutung überragt von der Ouverture. Diese, in C dur (C) für ganzes Orchester geschrieben, unterscheidet sich von den damals gewöhnlichen Opernouverturen dadurch, daß sie nur aus einem einzigen Allegro-Satze besteht. Dieselbe beginnt mit einer scharf rhythmisirten 4taktigen Periode von kräftigem, festlichem Charakter, geht dann zu anmuthigen Nebenmotiven und Figurationen in kürzeren Rhythmen über, welche zu einem Abschlusse in der Dominant-Tonart führen; dann wird ohne weitere Umstände zur Haupttonart zurückgeleitet und in dieser ein etwas mehr getragenes Motiv von echt Mozartschem Charakter angestimmt, welches aber bald wieder zu bewegteren Motiven und munterem Spiel übergeht; bald wird Neues gebracht, bald an das Bekannte wieder angeknüpft; kontrapunktische Arbeit oder kunstvolle Durchführungen wären hier nicht am Platze gewesen, aber wie aus einem reichen Füllhorn werden reizende Motive in Menge ausgestreut, so daß wir die Lust mitempfinden, mit welcher hier der junge Meister in dem kurzen Raum seinen Reichthum ausbreitet. Ein kleiner Abschluß mahnt verheißungsvoll an Figaro:

[23] [Eine Gigue, welche Wilder (S. 111) noch als Mozart gehörig aufführt, ist in der Ausgabe als unecht weggelassen. Die Anfänge der weggelassenen Stücke werden im R. B. (Opern u. s. w. S. 114) mitgetheilt.]



Gegen das Ende nimmt die Kraft allmählich ab und mit dem getragenen Motiv wird ein sanft ausklingender Schluß gebracht, der auf das Ballet vorzubereiten scheint. Bemerkenswerth ist noch, daß sich der Satz mit Ausnahme der bereits erwähnten Stelle kaum aus der Haupttonart entfernt und doch in Folge der Mannigfaltigkeit und der Gegensätzlichkeit in den Motiven nirgends den Eindruck der Eintönigkeit macht.

Gehört dieses Werk, welches nach hundertjähriger Verborgenheit uns wiedergegeben ist, auch nicht zu den höchsten Erzeugnissen von Mozarts Genius, so bietet es uns doch einen neuen Beleg nicht allein für die reiche Fülle seiner Erfindungskraft, sondern namentlich auch für die geniale Sicherheit und den auf Erfahrung und Durchbildung beruhenden Takt, mit welchem er sich den Forderungen einer gegebenen Aufgabe, auch wenn sie nicht gerade auf seinem Wege lag, anzupassen wußte. Die Natur dieser Aufgabe, sowie das Bewußtsein, daß er nicht unter eigenem Namen hervortrete, brachte es mit sich, daß er sich in einfachen Grenzen bewegte und den ganzen Reichthum seiner Kunst nicht anzuwenden hatte; aber dies konnte ihn doch nicht zur Selbstentäußerung und Unterordnung unter eine fremde Individualität führen; seine auf Wahrheit gerichtete, von tiefster Empfindung

erfüllte Künstlernatur konnte nicht anders als sich selbst geben und aus dem Vollen schaffen. So haben wir in dem Werke den ganzen echten Mozart vor uns und machen uns eine Vorstellung von der Schaffensfreudigkeit jener Pariser Tage, welche uns ja auch aus den Briefen entgegen tritt, wenn er das Werk dem Vater gegenüber auch nur als ein Freundstück für Noverre bezeichnet.

Um dieses Freundstück aber war es Noverre hauptsächlich zu thun gewesen; es war ihm, wie Le Gros, bequem, sich des Talents eines jungen Künstlers zu bedienen, der immer eifrig war zu komponiren, und sich statt baarer Bezahlung mit der Hoffnung auf Protektion abspeisen ließ, den man gar nicht einmal nannte, da er nur aushalf, so daß man auch dem Publikum gegenüber nichts wagte. Allein demselben unbekannten jungen Mann dazu verhelfen mit eigenen Arbeiten, gar mit einer Oper vor das Publikum zu treten, wo im Fall des Mißlingens den Gönner eine ebenso schwere Verantwortung traf als den Begünstigten, während dieser Ehre und Ruhm allein zu gewinnen hatte — das war eine Aufgabe, der man sich nicht so leicht unterzog. Nichts ist bezeichnender für die Arglosigkeit Mozarts als seine Erklärung über die nie fertig werdenden Operntexte (3. Juli 1778):

Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; denn die Poesie, welches das einzige war, wo die Franzosen haben drauf stolz seyn können, wird jetzt alle Tage schlechter, und die Poesie ist eben das einzige hier, was gut seyn muß, weil sie die Musique nicht verstehen. — Es sind nun 2 Opern in aria, die ich schreiben könnte, eine en deux actes, die andere en trois. Die en deux actes ist Alexandre et Roxane — der Poet aber der sie schreibt, ist noch in der Campagne. Die en trois actes ist Demofont (von Metastasio), übersetzt und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt, von dieser habe ich auch noch nichts sehen können.

Der Vater sah klarer in der Angelegenheit und mahnte Wolfgang, wenn er in Paris dazu gelangen wolle eine Oper zu schreiben, sich vorher bekannt zu machen (27. Aug. 1778):

Man muß sich in Ruf bringen. Wann ist Gluck — wann ist Piccinni — wann sind alle die Leute hervorgekommen? — Gluck wird 60 Jahre auf dem Halse haben, und es sind erst 26 oder 27 Jahre, daß man angefangen hat, von ihm zu reden, und Du

willst, daß jetzt das französische Publicum, oder auch nur die Directeurs der Spectakel von Deiner Compositions-Wissenschaft schon sollen überzeugt seyn, da sie in ihrem Leben noch nichts gehört hatten, und Dich nur von Deiner Kindheit an als einen vortrefflichen Clavierspieler und besonderes Genie kennen. Du mußt also unterdessen Dir Mühe geben, durchzudringen, um Dich als Componist in allen Gattungen zeigen zu können, — und da muß man die Gelegenheiten dazu aufsuchen und unermüdet Freunde suchen, solche anspornen, und ihnen keine Ruhe lassen, solche, wenn sie einschlafen, wieder aufmuntern, und nicht das, was sie sagen, schon für gethan glauben; ich würde längst an Mr. de Noverre selbst geschrieben haben, wenn ich seinen Titel und Adresse wüßte.

Aber diese Art sein Talent geltend zu machen war Wolfgang nun einmal versagt, und so war nur der natürliche Lauf der Dinge, daß Noverre nach monatelangem Warten ihm erklärte, zu einem Text wolle er ihm verhelfen, aber die Sicherheit, daß die Oper auch aufgeführt werde, wenn sie fertig sei, könne er ihm nicht verschaffen.

Einen Erfolg als Komponist sollte er indeß doch in Paris haben. Er hatte begreiflicherweise Le Gros nicht wieder besucht, seitdem dieser die Sinfonie concertante so rücksichtslos bei Seite gelegt hatte, war aber alle Tage zu Raaff gekommen, der dort im Hause wohnte. Bei diesem hatte er dann auch zufällig einmal Le Gros getroffen, der ihm nun die höflichsten Entschuldigungen machte und ihn von neuem einlud, eine Symphonie für das Concert spirituel zu schreiben. Wie hätte Mozart dem widerstehen können? Am 12. Juni brachte er die eben fertig gewordene Symphonie mit zum Grafen Sickingen, wo auch Raaff war; er berichtet:

Sie hat allen beyden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob es aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; denn wem wird sie nicht gefallen? den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, daß sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein großes Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Esel auch etwas darin finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterschied — sie fangen halt auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das ist zum Lachen[24].

[24] Der imposante Eindruck, den das präzise Einsetzen eines starken Orchesters

Allein die Symphonie gefiel allgemein ganz außerordentlich, wie er meldete (3. Juli 1778):

Sie wurde am Frohnleichnamstage mit allem Applauso aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon geschehen. Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein Lebetag nichts Schlechteres gehört, Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allzeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich, mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht wie bey der Prob ging, ich gewiß auf das Orchestre gehen werde, und dem Hrn. La Houssaye, erstem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner höchsten Ehre und Glorie ist, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement. — Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmal an, da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ichs mit den 2 Violinen allein piano nur acht Tacte an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein guts Gefrornes, bat den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.

Die Wirkung eines solchen Beifalls blieb auch nicht aus. „Der Mr. Le Gros ist erstaunlich ‚für mich portirt‘, schreibt er

im Tutti machte, hatte dieses Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein pikantes Bonmot von Abaco erzählt. „Er ist von einem Franzosen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui. — Que dites vous du premier coup d'archet? avez-vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir.«

(9. Juli 1778). Er trug ihm auch bereits an, ein französisches Oratorium für das Concert spirituel zu den nächsten Fasten zu schreiben.

Die Sinfonie fand allen Beifall, und Le Gros ist so damit zufrieden, daß er sagt das sey seine beste Sinfonie[25]. Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt ihn zufrieden zu stellen; er sagt, es sey zu viel Modulation darin, und zu lang — das kam aber daher, weil die Zuhörer vergessen hatten, einen so starken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatschen zu machen, wie bey dem ersten und letzten Stück; denn das Andante hat von mir, von allen Kennern und Liebhabern und den meisten Zuhörern den größten Beyfall — es ist just das Contraire, was Le Gros sagt, — es ist ganz natürlich — und kurz. — Um ihn aber (und wie er behauptet) mehrere zu befriedigen, habe ich ein anderes gemacht. — Jedes in seiner Art ist recht, denn es hat jedes einen anderen Charakter. — Das letzte gefällt mir aber noch besser.

Mit dem neuen Andante wurde die Symphonie am 15. Aug. wiederholt.

Diese Symphonie (297 K., S. VIII. 31) ist unter dem Namen der Pariser oder französischen wohlbekannt. Sie besteht aus drei Sätzen in der gewöhnlichen Form, nur daß nirgends ganze Theile wiederholt werden, obgleich dieselben völlig abgeschlossen werden. Dies war eine Konzession an den Pariser Geschmack. Er schreibt seinem Vater (11. Sept. 1778), seine früheren Symphonien würden dort nicht gefallen; „bei uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der That aber ist es besser kurz und gut". Der erste und letzte Satz ist ungemein lebhaft und angeregt, die rasche Bewegung geht fast in einem ununterbrochenen Strom fort und die einzelnen Motive treten einander nicht als ihrem Charakter nach unterschiedene gegenüber, alle haben ein leichtes, bewegliches Wesen mit einander gemein. Die thematische Bearbeitung ist, mit Ausnahme des durchgeführten Mittelsatzes im Finale, nur andeutend; dafür ist eine große Fülle

[25] Mozart spricht in einem späteren Brief (11. Sept. 1778) von zwei Symphonien, die ihm viel Ehre gemacht hätten und von denen die letzte am 8. September aufgeführt worden sei. [Das Journal de Paris sagte in der Ankündigung des Konzerts vom 8. Sept.: »Le concert commencera par une nouvelle symphonie del signor Amadeo Mozart.« Wilder S. 115.] Damit stimmt auch seine Angabe (3. Okt. 1778) überein, er habe an Le Gros zwei Ouverturen (d. i. Symphonien) und die Sinfonie concertante verkauft. [Diese zweite Pariser Symphonie ist bisher nicht aufgefunden.]

von Melodien ausgestreut, die auf sehr anziehende und oft originelle Weise mit einander verbunden sind. Durch starke Kontraste von forte und piano, durch plötzliches Abbrechen und unmerkliches Verschmelzen, durch überraschende harmonische Wendungen ist fortwährend die Spannung erhalten. Der Gesammteindruck dieser Sätze ist ein lebhafter und glänzender, aber mehr der einer geistig angeregten als tief empfundenen Stimmung, und das mochte in Paris die rechte sein. Das Andante ist zart und fein, aber ebenfalls im Ausdruck mit Ausnahme einiger Stellen, wo wie verstohlen ein tiefes Gefühl hervordringt, mehr anmuthig als innig. Es sind noch zwei Bearbeitungen in Mozarts Handschrift vorhanden, eine längere, die zweite abgekürzt. Er hat in die Partitur das ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet ist) die melodieführende Stimme vollständig eingetragen, außerdem meistens den Baß und einzelne Stellen in anderen Instrumenten, um ein bestimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem so die Grundlinien vollständig gezogen waren, führte er das Einzelne aus, wobei sonst wenig verändert wird, nur daß er hier und da Kürzungen nöthig fand. Wenn er nun beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm zu gedehnt oder doch entbehrlich erschien, hörte er im Ausarbeiten auf, strich die Stelle durch und führte das Folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen sind es ein längerer durch eine imitatorische Figur bewirkter Übergang ins Thema und bald darauf ein längerer Mittelsatz mit Flöten- und Oboensolo. Nachdem so der ganze Satz durchgearbeitet war, hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt ist, noch einmal abgeschrieben[26]. Das frühere, in Paris zuerst gespielte Andante ist in einer Pariser Ausgabe der Symphonie gedruckt[27]; es ist unbedeutender und deshalb mit Recht von Mozart beseitigt. Bemerkenswerth ist etwa, daß das Violoncell als melodieführendes Instrument auftritt.

Die Behandlung des Orchesters zeigt deutlich, daß Mozart

[26] Auch im ersten Satz dieser Symphonie hat Mozart zum Theil erhebliche Kürzungen beim Ausarbeiten der Partitur in der oben angegebenen Weise vorgenommen.

[27] Süddeutsche Mus. Ztg. 1857 Nr. 44 S. 175. [Köchel Nr. 297 nebst Zusatz. Dasselbe Andante findet sich in einer Partiturabschrift in der Bibliothek des Konservatoriums zu Paris, nach Mittheilung des Herrn Ch. Malherbe daselbst.]

nicht umsonst die Mannheimer Kapelle gehört hatte; die verschiedenen Instrumente bilden hier ein wohlgeordnetes Ganze, in dem jedes einzelne seine individuelle Bedeutung hat. Man darf nur im letzten Satze die thematische Durchführung (Part. S. 189, 33) ansehen, um wahrzunehmen, wie gerade hier, wo das rein melodische Element durch die kontrapunktische Behandlung in volle Wirkung tritt, so wesentlich auch der Effekt der verschiedenen Klangfarben berechnet worden ist. Man kann schon denken, daß Mozart hier sich die Gelegenheit nicht entgehen ließ, den herrlichen Effekt einer Symphonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten zu versuchen (vgl. S. 428). Die Klarinetten sind aber noch mit einer gewissen Schonung, wie ein fremdes Gewürz, behandelt und bleiben gleich den Trompeten und Pauken im Andante fort. Auch auf einen fein nuancirten Vortrag durch das Orchester ist überall gerechnet. Bei manchen Stellen beruht die Wirkung wesentlich auf dem gut ausgeführten Crescendo, wie es früher in dieser Art nicht vorkommt, und von manchen Motiven kann man sagen, daß sie ohne die Vorstellung von ihrer Darstellung durch ein gut organisirtes Orchester gar nicht so gedacht worden wären.

Während der Zeit waren auch die in Mannheim angefangenen Klaviersonaten mit Violinbegleitung (301—306 K., S. XVIII. 25—30) fertig geworden (die vierte trägt die Aufschrift à Paris) und Mozart war bemüht einen Verleger zu finden, der sie ihm gut bezahlte[28]. Auch die Sonate in A moll für Klavier (310 K., S. XX. 8) wurde in Paris geschrieben[29]. Dieselbe ist allen Klavierspielern wohlbekannt, und darum besonders geschätzt, weil sich in ihr, gegenüber dem in Mozarts Klaviersachen vorwiegenden Charakter der Anmuth und Heiterkeit, Ernst und edles Pathos, nicht ohne schmerzliche Accente, kundgibt, gemildert durch

[28] Der Vater schreibt an Breitkopf (10. August 1781): „Die der Churfürstin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten sind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm sie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freye Dedication". [Vgl. S. 469. In der letzten Sonate (D dur) ist das letzte Stück als Andante grazioso e con moto bezeichnet, angefangen und später durchstrichen, hierauf als Allegretto von neuem geschrieben und zu Ende gebracht. Köchel, handschr. Zus. zu 306.]

[29] [Das Autograph der Sonate, welches Nottebohm 1848 bei A. Fuchs sah, war überschrieben: di Wolfgango Amadeo Mozart Paris 1778. Köchel, handschr. Zus. zu 310. In dem Briefe vom 20. Juli verspricht Mozart seinem Vater auch „einige seiner Sonaten für Klavier allein" zu schicken.]

die sanft ergebene Stimmung des Mittelsatzes. Die Wahrheit und Eindringlichkeit der Tonsprache, verbunden mit der Festigkeit der Gestaltung und der sauberen Ausarbeitung im einzelnen lassen den hohen Grad künstlerischer Reife erkennen, welchen Mozart unter den Eindrücken und Erlebnissen dieser Reise mehr und mehr erreichte. Außerdem fand er die Muße für seine Schwester zum Namenstag ein Capriccio zu komponiren [30].

So war Mozart, ohne sich in Paris wohl und behaglich zu fühlen und ohne erhebliche Erfolge seiner Bemühungen wahrzunehmen, in seiner Weise thätig, um es dort allmählich zu einer geachteten Stellung zu bringen, als ein Ereignis eintrat, das ihn und die Seinigen heftig erschütterte.

Seine Mutter hatte sich in Paris übel befunden. Die Wohnung im Hotel des quatre fils Aymon in der rue du Gros-Chenet — in der Gegend wohnten viele Musiker — war schlecht wie die Kost, fast den ganzen Tag saß sie „allein wie im Arrest", weil Wolfgang durch seine Geschäfte meistens außer Hause gehalten wurde. Im Mai war sie drei Wochen krank gewesen und dachte daran, wenn sie sich erholt haben würde, ein besseres Quartier zu suchen und dann selbst die Küche zu führen. Allein im Juni erkrankte sie von neuem; sie ließ sich zur Ader und schrieb darauf noch selbst ihrem Manne (12. Juni 1778), daß sie zwar sehr müde sei und Schmerz im Arm und in den Augen empfinde, aber sich doch besser fühle. Allein diese Besserung war nur scheinbar; die Krankheit nahm eine bedenkliche Wendung, der Arzt, welchen Grimm sandte, wußte keinen Rath — nach vierzehn angstvollen Tagen, die Wolfgang am Bett seiner Mutter zugebracht hatte, sah er sie am Abend des dritten Juli sanft verscheiden [31]. Der einzige Beistand in dieser schweren Zeit war ein Musiker Heina gewesen, von früher her mit dem Vater bekannt, der auch mit seiner Frau die Mutter öfter in ihrer Einsamkeit besucht hatte. Wolfgangs nächster Gedanke war möglichste Schonung seines Vaters, der von diesem furchtbaren Schlag nichts ahnen konnte. Er schrieb ihm, um ihn vorzubereiten, daß die Mutter krank sei und daß ihr Zustand

[30] [8 Menuette für Klavier, im Besitz von Eug. Sauzay in Paris, setzt Köchel (315a, handschr. Zusatz) ebenfalls ins Jahr 1778, und vermuthet, daß sie ursprünglich für Orchester komponirt waren.]

[31] Den Todtenschein d. Mutter s. Beil. I. 6.

Bedenken errege; zugleich theilte er dem treuen Freund Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn die Trauerbotschaft seinem Vater auf eine Weise anzubringen, daß er nicht durch einen all zu jähen Schreck überrascht würde. Er selbst schrieb nach wenigen Tagen, wo er ihn nun vollständig unterrichtet wissen konnte, ausführlich an ihn, sprach ihm Trost zu und suchte ihn durch genauen Bericht über seine eigene Lage zu beruhigen. Diese Briefe[32] sind ein neues schönes Zeugnis für die innige und wahre Liebe, welche die Eltern und Kinder mit einander verband, wie für Wolfgangs Empfindungs- und Denkweise. Seine Trostgründe und die Form, in welcher er sie ausspricht, gehören mehr einer anerzogenen Betrachtungsweise als eigener Lebenserfahrung an; allein gerade dem Vater gegenüber, welcher in diesem Sinn auf den Sohn eingewirkt hatte, waren diese Äußerungen berechtigt und wahr. Es spricht sich aber mit dem aufrichtigen Gefühl des Schmerzes auch eine männliche Fassung aus, die, anstatt in weichlicher Trauer einen Genuß zu suchen, mit Besonnenheit ins Auge faßt, was nun zu thun sei. Und dem Sohn ist die wichtigste Aufgabe die Erhaltung und Beruhigung des Vaters. Nachdem dieser ihm geschrieben, daß er den Tod der Mutter wisse und gefaßt sei, antwortet Wolfgang (31. Juli 1778):

> So traurig mich Ihr Brief machte, so war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm, daß Sie alles so nahmen wie es zu nehmen ist — und ich folglich wegen meinem besten Vater und liebsten Schwester außer Sorgen sein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgelesen hatte, so war auch das erste, daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für diese Gnad dankte. — — Jetzt, Gott Lob und Dank, bin ich ganz frisch und gesund, nur bisweilen habe ich so melancholische Anfälle — da komme ich aber am leichtesten davon durch Briefe, die ich schreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf.

Er sagte sich mit Recht, daß seinem Vater nunmehr die Sorge für den Sohn doppelt schwer auf der Seele liegen würde. Indem er ihn von seinen Bemühungen und Erfolgen unterhielt, genügte er dem eigenen Herzensbedürfnis sich gegen den Vater

[32] [Von dem Briefe an Bullinger (3. Juli) ist ein Facsimile diesem Bande beigegeben. Die bezüglichen Briefe Wolfgangs an seinen Vater (3. und 9. Juli) sind abgedruckt bei Nohl S. 150 ff., der Brief des Vaters vom 13. Juli bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 237.]

auszusprechen, und war sicher diesen geistig und gemüthlich in der Weise zu beschäftigen, welche am ehesten seinen Kummer zerstreuen konnte. Es ist rührend, wie er nach diesem Verlust mit erhöhetem Eifer dem Vater in ausführlichen Briefen den genauesten Bericht über alles abstattet, wie dieser es nur wünschen mochte; wie der Ton einer gewissen Empfindlichkeit, der früher aus begreiflichen Ursachen mitunter sich bemerklich machte, nun ganz vor dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe verschwindet; wie endlich — denn in Kleinigkeiten der Art spricht sich oft ein feines und tiefes Gefühl am vernehmlichsten aus — selbst die Handschrift, deren Vernachlässigung der Vater getadelt hatte, sorgfältiger und besser wird[33].

Wolfgang war allein, als ihn dieser harte Verlust betraf, seine Mannheimer Freunde hatten Paris bereits verlassen; der Vater durfte mit Recht bekümmert sein, daß er weder für sich noch für seine Sachen die gehörige Sorgfalt tragen würde. Da nahm sich Grimm seiner an; er oder eigentlich, wie Mozart hervorhebt, seine Freundin, Mad. d'Epinay[34] bot ihm eine Zuflucht in ihrem Hause und einen Platz an ihrer Tafel an, und er ging darauf ein, da er sich überzeugte, daß er weder nennenswerthe Ausgaben noch Unbequemlichkeit verursachte. Er fand sich sogar genöthigt, Grimm dann und wann um ein Darlehen zu bitten, der ihm so nach und nach „bröcklsweis" 15 Louisd'or vorstreckte, mit deren Rückzahlung es indessen gar nicht eilte, wie Grimm dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb. Indessen sagte ihm die Lebensweise in diesem Hause durchaus nicht zu; er fand sogar, daß es dort „einfältig und dumm" hergehe. Und einen größeren Kontrast kann man sich kaum denken, als wenn aus dem Hause, von wo mit skrupulöser Devotion die Bulletins über Voltaires Befinden, die widersprechenden Nachrichten über sein Verhalten zur Geistlichkeit, endlich die Anzeige seines Todes

[33] [Der Brief vom 9. Juli, 4 volle Seiten mit reiner Perlschrift geschrieben, trägt entschiedene Spuren der von Wolfgang vergossenen Thränen, wie Hr. Horner in Salzburg dem Herausgeber mittheilt.]

[34] Mémoires et Correspondance de Madame d'Épinay (Paris 1818). Vgl. Grimm, Corr. litt. XI p. 468 ff. Fr. v. Genlis, Mém. III p. 99 ff. Sainte-Beuve, Causeries du lundi II p. 146 ff. [„Ich schreibe dieses im Hause der Mad. d'Epinay und des Mr. Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe und, wie es nur immer mein Zustand zuläßt, vergnügt bin." Brief vom 9. Juli.]

(30. Mai 1778) verbreitet wurden, Wolfgang seinem Vater (3. Juli 1778) berichtet: „Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht die Sie vielleicht schon wissen werden, daß nemlich der gottlose und Erz-Spitzbub Voltaire so zu sagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt ist — das ist der Lohn!" Drückend wurde ihm aber seine Lage, als er zu bemerken glaubte, daß man es ihm immer „unter die Nase rupfte, wenn man ihm eine Gefälligkeit erwies", und unerträglich wurde ihm endlich die Art, wie Grimm ihn in Paris zu fördern suchte, die gut sein möge um Kindern zu helfen, aber nicht Erwachsenen. Man kann sich denken, daß Grimm, wie der Vater, von ihm verlangte, Bekanntschaften zu machen, sich in vornehme Häuser als Lehrer und Klavierspieler einzuführen, sich überhaupt in der tonangebenden Gesellschaft einen Namen zu verschaffen, und daß er es für seine Pflicht hielt, jetzt, wo er ihn unter seiner Aufsicht hatte, unnachsichtig das, was er für bloße Bequemlichkeit und Indolenz hielt, zu bekämpfen. Auch ist in diesem Verfahren die gute Gesinnung und die Einsicht in die wirkliche Lage der Dinge nicht zu verkennen, so lästig Mozart es auch durch den Ton der Überlegenheit, welchen Grimm gegen ihn anschlagen mochte, empfand. Er war aber offen gegen ihn; er sagte ihm gerade heraus, daß er in Paris keine guten Geschäfte machen werde, dazu sei er nicht aktiv genug, laufe nicht genug herum, und dasselbe schrieb er dem Vater[35].

[35] Grimms Brief an L. Mozart, den dieser seinem Sohne mittheilt (13. Aug. 1778), lautet folgendermaßen: Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais s'il aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montres. Et puis ce métier ne lui plait pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réussir entre ces deux partis. Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médio-

Am empfindlichsten war es, daß Grimm im Grunde auch die Überzeugung hegte, Mozart besäße kein Talent von solcher Bedeutung, daß er sich dadurch in Paris Bahn brechen könne; er sagte, daß er nicht glaube, Mozart sei im Stande eine französische Oper zu schreiben, die Aufsehen und Glück mache, und verwies ihn, um zu lernen, wie man es machen müsse, an die Italiäner. „Er will", schreibt Mozart (11. Sept. 1778), „ich soll immer zum Piccinni laufen, zum Caribaldi (S. 84) — mit einem Wort, er ist von der welschen Partei — ist falsch — und sucht mich selbst zu unterdrücken". Deshalb wünschte er denn besonders noch eine Oper zu schreiben, um Grimm zu zeigen, „daß ich soviel kann als sein Piccinni, obwohl ich nur ein Teutscher bin". Grimm war kein einfacher Charakter[36]; er wußte sich unter schwierigen Verhältnissen eine einflußreiche Stellung zu verschaffen und zu erhalten, was in Paris nicht leicht erkauft wurde. Man wollte schlimme Streiche von ihm wissen[37], man traute seiner Wahrheitsliebe nicht unbedingt[38]; Rousseau schildert ihn als perfiden Egoisten. Dagegen stellt Mad. d'Epinay ihn als uneigennützigen Freund dar, und auch sonst wird sein hülfsbereites und zuverlässiges Wohlwollen gerühmt[39]. Auf keinen Fall liegt ein Grund zu dem Verdachte vor, daß er es nicht mit Mozart wohl gemeint habe, wiewohl er ihn nicht richtig würdigte und sich für ihn wohl mehr um des Vaters willen als seiner selbst wegen interessirte. Seit Jahren hatte er für die Einführung der italiänischen Musik gekämpft und sah kein Heil, bis italiänische Opern in italiänischer Sprache von italiänischen Sängern in Paris gesungen würden. Als de Vismes, der alle Interessen zugleich befriedigen wollte, auch eine Gesellschaft italiänischer Sänger berufen hatte[40], pries er den Tag glücklich, an welchem Caribaldi, die Baglioni und Chiavacci in Piccinnis finte gemelle auftraten (11. Juni 1778)[41]. Es ist daher voll-

cres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire.

[36] Vgl. die Charakteristik von Ste.-Beuve, Causeries du lundi VII p. 226 ff. II p. 158 ff.

[37] Merck, Briefe II S. 282 f.

[38] Fr. v. Genlis, Mém. IV p. 3 f.

[39] Jacobs bei Hoffmann, Lebensbilder ber. Humanisten S. 15.

[40] Grimm, Corr. litt. X p. 37 f. 112 ff. 162 ff. La Harpe, Corr. litt. II p. 249 f. [Wilder S. 104.]

[41] Grimm, Corr. litt. X p. 52 f.

kommen erklärlich, daß er Mozarts künstlerische Zukunft aufgab, sowie er wahrnahm, daß dieser von der reinen italiänischen Lehre abfiel; für uns ist es interessant, ausdrücklich zu erfahren, daß Mozart schon damals der italiänischen Schule gegenüber seinen bestimmten Standpunkt einnahm. Was dort zu erlernen war, das hatte er längst sich angeeignet; in Paris erkannte er, daß in den Bestrebungen, durch welche besonders Gluck und Gretry die französische Oper reformirten, ein wesentliches Moment lebendiger Entwickelung gegeben sei, das er auszubilden habe, ohne das aufzugeben, was er bei den Italiänern gewonnen hatte. Dies bestätigt eine spätere Äußerung Mozarts gegen Jos. Frank, der ihn stets mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand und ihn fragte, ob es denn nicht besser sei, italiänische Kompositionen zu studiren; worauf Mozart antwortete: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatischen Effect anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, außer denen Gretry's, von Gluck, Piccinni, Salieri und haben nichts Französisches als die Worte"[42]. Diese Einsicht war durch den Aufenthalt in Paris jedenfalls begründet und dieser mithin für seine künstlerische Entwickelung nicht minder fruchtbar als der Aufenthalt in Mannheim. Außer Glucks Armide, welche noch neu war, Orpheus, Alceste und Iphigenie in Aulis, welche wieder aufgenommen wurden, und Piccinnis Roland hatte Mozart Gelegenheit, Opern verschiedener französischer Komponisten zu hören, wie man aus Grimms Berichten während dieser Zeit erkennt[43]. Von Gretry wurde Matroco, Les trois âges de l'Opéra und Le jugement de Midas neu gegeben, ferner verschiedene Opern Philidors, Monsignys und Dunis. Dezaides Zulima, Gossecs Fête du village, Rousseaus Devin du village u. a. Dazu kamen italiänische Opern: Piccinnis Roland und Le finte gemelle, Paisiellos le Due Contesse und la Frascatana, Pergolesis Serva padrona. Anfossis Curioso indiscreto, und noch manche andere. Man möchte sich wohl wundern, daß er sich über die neuen künstle-

[42] Prutz, Deutsches Museum II S. 28.

[43] [Wilder giebt S. 117 ein Verzeichnis der Opern, welche während Mozarts Aufenthalt in Paris auf den verschiedenen Theatern daselbst gegeben wurden. Zum Schluß nennt er auch die im Concert spirituel aufgeführten Oratorien, darunter Pergolesis Stabat mater.]

rischen Eindrücke, welche er in Paris empfing, dem Vater gegenüber niemals ausspricht. Allein abgesehen davon, daß die persönlichen Verhältnisse sich in der Korrespondenz mit dem Vater in den Vordergrund drängen mußten, darf man nicht übersehen, daß das Reflektiren über die Kunst und namentlich über das Verhältnis des künstlerischen Individuums zu derselben damals überhaupt unter den Musikern nicht ausgebildet und ganz besonders Mozarts Natur fremd war. Seine ästhetischen Betrachtungen und Urtheile gehen meistens auf konkrete Erscheinungen, mag es sich dabei um Fragen der Technik oder die Wirkung bestimmter Leistungen handeln. Die letzten psychischen Bedingungen der künstlerischen Thätigkeit zu ergründen, die feinen Fäden, welche die schaffende Seele des Künstlers mit den von außen kommenden Eindrücken in steter Verbindung halten, zu verfolgen, den geheimnisvollen Prozeß, durch welchen das Kunstwerk wiedergeboren wird, zu analysiren, verhinderte ihn die unmittelbar wirksame Macht seiner Produktion, welche auf jeden anregenden Impuls sofort seine künstlerische Natur zum Schaffen in Bewegung setzte. In ähnlicher Weise verhielt er sich auch fremden Leistungen gegenüber, welche Einfluß auf ihn übten. Während einige den Eindruck eines Kunstwerks willenlos empfangen, und allenfalls später sich über die Gründe ihres Genießens klar zu werden suchen; während andere durch Reflexion das Kunstwerk in seinen Bedingungen zu erfassen und es dadurch sich selbst anzueignen streben, ist es dem schöpferischen Genie verliehen, seine Totalität auch im Lernen zu bewähren. Mit der Unverlierbarkeit des eigensten Wesens, durch welche das künstlerische Genie von der Natur nur die Eindrücke aufnimmt, welche es aus sich neu zu gestalten vermag, tritt es auch dem fremden Kunstwerk gegenüber. Was in demselben geeignet ist, der eigenen Schaffenskraft neue Nahrung zuzuführen, das nimmt es unmittelbar auf und assimilirt es sich völlig, wie es mit gleicher Bestimmtheit zurückweist, was ihm fremd ist. So wie bei dem Hervorbringen eines wahren Kunstwerks in jedem Moment Erfinden und Arbeiten, Schaffen und Ausbilden, Wollen und Können untrennbar einander durchdringen, so sind auch dem fremden Kunstwerk gegenüber Genuß und Kritik, Aufnehmen und Selbstthun unauflöslich mit einander verbunden; es ist ein natürlicher Prozeß, der sich in der Seele des Künstlers

vollzieht, ohne daß er sich bewußt zu werden braucht, wie dies geschieht. Daher steht das Urtheil, das ein Künstler über einen andern ausspricht, nicht immer in richtigem Verhältnis zu dem Einfluß, welchen er von demselben erfahren hat. Je tiefer dieser bis an die Wurzeln des künstlerischen Schaffens dringt, um so energischer wird eine produktive Natur diese Nahrung in den eigenen Saft und Blut umzusetzen genöthigt sein, und je mehr ihr dies gelingt, um so eher das Bewußtsein der fremden Einwirkung verlieren. Der geschichtlichen Forschung bleibt es überlassen, den Einfluß der geistigen Strömung einer Zeit auf das einzelne Individuum, den innern Zusammenhang und die gegenseitige Einwirkung der bedeutenden Erscheinungen auf einander zu ermitteln und zu bestimmen.

Wie gering nun auch die Erfolge sein mochten, welche Mozart in Paris erreichte, wie weit er von dem Ziel entfernt blieb, um dessentwillen er die Reise dorthin unternommen hatte, so war für seine künstlerische Ausbildung alles dadurch gewonnen, daß er von der italiänischen Schule, nachdem er sie gründlich durchgemacht hatte, frei wurde, indem er das Element der dramatischen Gestaltung, welches dort verkümmert war, als ein wesentliches erkannte und lebendig in sich aufnahm. Ja, man darf es als ein günstiges Geschick betrachten, daß er, nachdem dieser Keim in ihm Triebkraft gewonnen hatte, dem lauten Parteigezänk entrückt und von einem Ort entfernt wurde, der am wenigsten geeignet war, ein künstlerisches Genie ungestört und ruhig sich entwickeln zu lassen[44].

Der Vater hatte freilich ganz andere Gründe, um den Aufenthalt seines Sohnes in Paris jetzt ebenso sehr abgekürzt zu wünschen, als er ihn vorher beschleunigt hatte. Mit dem Tode der Mutter hatte er die sichere Gewähr verloren, daß das Leben in Paris Wolfgang keinen sittlichen Nachtheil brächte. Wie schwach sie auch dem Sohn gegenüber gewesen war, in dieser Beziehung war ihr Einfluß unbeschränkt; jetzt mußte er bei

[44] [Diesen Standpunkt konnte die Schwester noch nicht einnehmen, als sie schrieb (Notteb. S. 109): „Es würde zu seinem Vortheile gewesen sein, wenn er in Paris geblieben wäre, allein er fand so wenig Geschmack an der französischen Musik, daß er mit Freuden nach Deutschland zurückkehrte.“ Ganz so Nissen, S. 413. Mozart selbst wußte wohl, welchen Werth die Reise für ihn hatte. Vgl. den Brief vom 11. Sept.]

Wolfgangs argloser Vertraulichkeit von übler Gesellschaft die größte Gefahr für ihn befürchten. Aus Grimms Berichten konnte er abnehmen, daß Wolfgang in Paris keine Aussichten auf ein gutes Fortkommen hatte, um so weniger, da er seine Abneigung gegen Paris nicht bezwingen konnte. Der Herzenswunsch desselben war, beim Kurfürsten von Bayern als Kapellmeister angestellt zu werden; er hoffte dann auch die Lage der Weberschen Familie verbessern und seine Aloysia heimführen zu können. Der Vater erklärte sich — von dem letzten Punkt wurde nicht gesprochen — keineswegs dagegen; er schrieb vielmehr an Padre Martini, stellte ihm ihre Lage vor und ersuchte ihn aufs eindringlichste, direkt und durch Raaff den Kurfürsten für Wolfgangs Anstellung zu gewinnen, was dieser auch zu thun nicht unterließ. Raaff, bei seiner Freundschaft für Mozart und dem Interesse, welches er an Aloysia Weber nahm, brauchte nicht getrieben zu werden; in der Kapelle besaß Mozart auch sonst eifrige Freunde, und Graf Sickingen unterstützte ihn ebenfalls. Allerdings machte sich in München, da kein Komponist deutscher Opern von einiger Bedeutung vorhanden und Holzbauer zu alt war, um dort noch wirksam zu sein, das Bedürfnis eines Kapellmeisters und Opernkomponisten geltend; allein die Umstände waren übrigens sehr ungünstig. Nachdem es sich endlich entschieden hatte, daß der Hof definitiv von Mannheim nach München ziehen werde und alles dafür angeordnet war, brachte der drohende Krieg wieder alles in's Ungewisse. Wolfgang empfand das hauptsächlich hart im Interesse der Webers, von denen er seinem Vater schreibt (31. Juli 1778):

Vorgestern schrieb mir mein lieber Freund Weber unter anderem, daß es gleich den andern Tag der Ankunft des Churfürsten publicirt wurde, daß der Churfürst seine Residenz zu München nehmen wird, welche Botschaft für ganz Mannheim ein Donnerschlag war, und die Freude, welche die Einwohner des Tags vorher durch eine allgemeine Illumination an den Tag legten, so zu sagen wieder gänzlich auslöschte [S. 457]. Dieses wurde auch der ganzen Hofmusique kund gethan, mit dem Beysatze, daß Jedem freysteht, dem Hofstaat nach München zu folgen, oder — doch mit Beybehalt des nämlichen Salarii zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tägen soll jeder seinen Entschluß schriftlich und sigilirt dem Intendanten übergeben. Der Weber, welcher wie Sie wissen gewiß in den traurigsten Umständen ist, übergab solches: „Bei meinen zerrütteten Umständen bin, so sehnlichst ich es auch wünsche, nicht im Stande gnädigster

Herrschaft nach München zu folgen". Bevor dies geschah, war eine große Accademie bey Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: sie sang diesmal nicht! Wer Ursach davon ist weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Accademie bei Hrn. v. Gemmingen, Graf Seeau war auch dabei. Sie sang 2 Arien von mir und hatte das Glück troß den welschen Hundsfüttern [dem Singpersonal von München] zu gefallen. Diese infamen Cujone sprengen noch immer aus, daß sie gänzlich im Singen zurückginge. Der Cannabich aber, als die Arien geendet waren, sagte zu ihr: Mademoiselle, ich wünsche, daß Sie auf diese Art noch immer mehr zurückgehen möchten! Morgen werde ich Hrn. Mozart schreiben und es ihm anrühmen. — Nun die Hauptsache ist halt, daß, wenn der Krieg nicht schon ausgebrochen wäre, der Hof sich nach München gezogen hätte, — Graf Seeau, der die Weberin absolument haben will, alles angewendet hätte daß sie mitkommen kann, und folglich Hoffnung gewesen wäre, daß die ganze Familie in bessere Umstände gesetzt würde. Nun ist aber alles wieder still wegen der Münchner Reise und die armen Leute können wieder lange herwarten, und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! Liebster Vater! ich recommandire sie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn sie unterdessen nur auf etliche Jahre 1000 fl. zu genießen hätten.

Darauf führt ihm der Vater allerdings zu Gemüth, daß sein Sorgen für Webers unnütz sei, so lange er nicht für sich und die Seinigen gesorgt habe (27. Aug. 1778). Dazu war nun auch zunächst in München keine Aussicht, und der Vater mußte daher doch wünschen, daß der Sohn sich in Paris wenigstens noch so lange halten könne, bis hierüber entschieden sei[45].

Bei dieser Unsicherheit einer Anstellung durch Karl Theodor eröffnete sich in Salzburg selbst eine günstige Aussicht. Seit dem Tode Adlgassers sah man bei Hofe je länger je besser ein, daß eine Wiederanstellung Wolfgangs das Vortheilhafteste sein würde; man theilte Bullinger mit, da doch Mozart gewiß seinen Sohn am liebsten bei sich haben möchte, sei man bereit, ihn mit einem Gehalt von 50 fl. monatlich als Organist und Konzertmeister anzustellen, später würde er auch gewiß Kapellmeister werden; allein der Fürst könne nicht den ersten Schritt thun. Bullinger verfehlte nicht, das zu berichten; Leop. Mozart aber, der wohl wußte, wie sehr man in Verlegenheit sei, meinte, das

[45] Vater und Sohn verfolgen in ihren Briefen, der erstere besonders ausführlich, den Gang der politischen und militärischen Ereignisse und theilen sich mancherlei Nachrichten mit.

müsse man an sich kommen lassen. Sie waren also gezwungen, sich näher auszulassen; mit welcher diplomatischen Geschicklichkeit — „musterlich wie ein Missus", sagt Wolfgang — er seine günstige Stellung in einer Unterredung, zu welcher der Domherr Graf Joseph Starhemberg ihn aufgefordert hatte, auch ferner zu behaupten und zu benutzen verstand, berichtet er ausführlich (29. Juni 1778):

Ich kam, Niemand war da, als sein Bruder, der k. k. Major, der bey ihm wohnt, und sich hier von der Furcht will curiren lassen, die er vor dem preußischen Pulver und Bley hat. Er sagte mir, es wäre ihm ein Organist recommandirt worden, er wollte sich aber der Sache nicht annehmen, ohne zu wissen, ob er gut wäre, — er wollte sich demnach bey mir erkundigen, ob ich ihn nicht kennte; er sagte mir, er heißt Mandl, oder wie, er wüßte es selbst nicht recht. — O du ungeschickter Teufel! dachte ich; man wird den Auftrag oder ein Ansuchen aus Wien erhalten, um Jemand zu recommandiren und den Namen ꝛc. des Clienten nicht schreiben. Ich hätte es nicht merken sollen, daß dieses der Eingang wäre, um mich zu bewegen, von meinem Sohne zu reden! aber ich? — — nicht eine Sylbe! Ich sagte, daß ich die Ehre nicht hätte, diesen Menschen zu kennen, und daß ich niemals es wagen würde, dem Fürsten Jemand anzuempfehlen, indem es immer schwer wäre, Jemand zu finden, der ihm nach der Hand recht anständig wäre. — Ja, sagte er, ich werde ihm auch Niemand recommandiren, es ist viel zu hart! — — Ihr Herr Sohn sollte halt itzt hier sein! — Bravo! aufgesessen! dachte ich; Schade, daß dieser Mann nicht ein großer Staats-Minister und Abgesandter ist! — Dann sagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig sprechen; und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszusagen, was alles vorbey gegangen, so daß sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als daß alles die gründlichste Wahrheit wäre. Wir kamen auf alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm alles von der Brust heraus, — und er erkannte, daß alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen schreiben sollte; ich sagte ihm aber, daß ich dieß nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschließen könnten, so stünde noch gar

36*

sehr zu zweifeln, ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich blieb dabey, was ich oben gesagt habe, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.

Nun müßt Ihr wissen, daß der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist; daß er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher seye, daß der Mozart Alle weit übertreffe; also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhme, daß kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin [46] kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen: da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um etwas einzugehen, müßten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Nasenabbeißen.

Wolfgang, dem Salzburg noch schrecklicher war als Paris, nahm hiervon zunächst keine Notiz. Allein mit dem Tode der Mutter traf der Tod des alten Kapellmeisters Lolli (S. 263) zusammen. Nun mußte in Salzburg etwas geschehen und unter den gegenwärtigen Umständen war Leop. Mozart sehr daran gelegen, seinem Sohne dort eine günstige Stellung zu verschaffen. Um den Widerwillen desselben zu überwinden, mußte der gute Bullinger wieder als Mittelsperson eintreten. Dieser schrieb seinem jungen Freund, er könne jetzt unter so vortheilhaften Bedingungen in Salzburg angestellt werden, daß er es den Seinigen schuldig sei, darauf einzugehen, und auch in Salzburg, wenn es gleich ein kleiner Ort sei, lasse es sich doch leben. Er erzählt, daß der Erzbischof neben der Haydn eine andere Sängerin zu engagiren beabsichtige, und es wurde darauf hingedeutet,

[46] Eine Schwester des Erzbischofs, M. Franziska (geb. 1746), welche mit Olivier Grafen von Wallis vermählt gewesen war, hatte ihre Wohnung in dem Seitentrakt der erzbischöflichen Residenz gegenüber dem Dom und repräsentirte in einer Hofhaltung.

daß man seine Wahl wohl auf Aloysia Weber werde lenken können. Darauf sprach Wolfgang sich unumwunden gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778):

Sie wissen, wie mir Salzburg verhaßt ist! nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber lassen wir nun alles gut seyn — es soll sich alles so schicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben ist zweyerley, und das letztere würde ich (ohne Hexerei) nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! — — Mir wird es allzeit das größte Vergnügen seyn, meinen liebsten Vater und liebste Schwester zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt seyn würde, wenn es wo anderst geschähe, weil ich überall mehr Hoffnung habe glücklich und vergnügt zu leben.

Nicht weil Salzburg ihm zu klein sei, setzt er ihm dann auseinander, scheue er sich, wieder dahin zurückzukehren, sondern weil es kein Ort für sein Talent sei, da man dort nichts höre und die Musik nicht angesehen sei; mit bittrer Satire schildert er, wie der Erzbischof einen Kapellmeister und eine Sängerin suche, große Prätensionen mache, aber nichts thun wolle.

Bald darauf unterrichtete ihn auch der Vater näher von dem Stande der Dinge (27. Aug. 1778):

Ich habe Dir schon geschrieben, daß man Dich wieder hier zu sehen wünscht, und man ging so lange um mich herum, ohne daß ich mich herausließ, bis endlich nach dem Tode des Lolli ich der Gräfin sagen mußte, daß ich dem Erzbischof eine Bittschrift eingereicht, in welcher ich aber nichts anderes sagte, als daß ich mich nach meinen so viele Jahre unklagbar geleisteten Diensten zu Gnaden empfehle. Nun fiel endlich die Rede auf Dich — und ich sagte alles von der Brust heraus, was nothwendig war, und so, wie ich es dem Grafen Stahremberg gesagt hatte. Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zu Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, daß nicht der geringste Zweifel wäre, daß Dich der Erzbischof alle 2 Jahre nach Italien reisen ließe, indem er selbst immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses ge-

schehen, so könnte ich sicher Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 fl. monatlich gewisse Einkünfte hätten. Auf die Art ständen wir besser, als an jedem andern Ort, wo es ums Doppelte theurer ist, und wenn man aufs Geld nicht so genau schauen darf, so kann man sich schon Unterhaltungen verschaffen. Allein der Hauptpunct ist, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Stahremberg und der Bischof von Königsgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. Es hat aber seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage; die Gräfin fürchtet, und auch der alte Arco, daß auch ich fortgehe. Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Claviere; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, welchen, und wann sie sodann Jemand bekommen: und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten 12 Lectionen geben, da man andern Ortes 2 und 3 Ducaten bezahlt? — Dieß setzt sie alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiß ist, daß er Dich im Herzen zu haben wünschte; so kann er doch zu keinem Entschluß kommen, besonders, wenn er geben soll.

Wahrscheinlich rechnete Wolfgang auf diesen letzten Umstand und ging deshalb noch nicht ernsthaft auf diese Angelegenheit ein. Gerade um diese Zeit unterbrach ein erfreuliches Ereignis die Unbehaglichkeit, welche er in Paris empfand. Sein alter Freund Bach aus London (S. 42 f.) war eingeladen worden, eine Oper (Amadis) für Paris zu schreiben — „die Franzosen sind und bleiben halt Eseln", bemerkte Wolfgang dabei (9. Juli 1778), „sie können nichts, sie müssen Zuflucht zu Fremden nehmen" —; nun kam er, um Vorbereitungen zu treffen, wie dieser ganz erfreut schrieb (27. Aug. 1778):

Hr. Bach von London ist schon 14 Täge hier, er wird eine französische Opera schreiben; er ist nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt sie und kommt sie in Scena zu setzen [47]. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiedersahen können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dieses lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe

[47] Grimm, Corr. litt. X p. 236 f.

Hochachtung für ihn, und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst als bey anderen Leuten, nicht übertrieben wie einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat.

Bach hatte Wolfgang mit dem Marschall de Noailles[48] bekannt gemacht und dieser hatte beide, sowie den „Herzensfreund“ Bachs, den Kastraten Tenducci (S. 44), welcher mit ihm von London herüber gekommen war, zu sich nach St. Germain eingeladen. Dort verlebten sie heitere Tage zusammen, und es versteht sich von selbst, daß Mozart dort eine Scena für Tenducci schrieb für Pianoforte mit mehreren obligaten Instrumenten, welche von Leuten des Marschalls, lauter Deutschen, gut gespielt wurden[49].

Indessen nahte die Entscheidung. Man hatte sich in Salzburg entschlossen, L. Mozart bestimmte Anerbietungen zu machen, wie er sie wünschte, und er schrieb nun seinem Sohn in einer Weise, welche diesem kaum eine Wahl übrig ließ (31. Aug. 1778):

Du bist nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht hast. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängstigt, und ich mußte trotz einem Minister eine sehr kützliche Rolle spielen, da ich bey aller meiner Herzensangst mich lustig anstellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärst Du in den besten Umständen und hättest Geld im Überflusse, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte fast so, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritte, den wir gethan, von dem Hochmuthe des Fürsten wenig zu hoffen, und ihm Deine schnelle Abdankung zu sehr auf's Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushalten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbischof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du hast 500 fl; sondern er hat sich noch entschuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeister machen könnte, Du solltest aber, wenn es mir zu mühsam werde, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdessen einrücken; er hätte immer Dir eine bessere Besoldung zugedacht ꝛc. — mit einem Worte, zu meinem Erstaunen, die höflichste Entschuldigung. Noch mehr! Dem

[48] Es waren zwei Marschälle des Namens, der Herzog und der Graf de Noailles; welcher von beiden gemeint sei ist mir nicht bekannt. Der erstere war der Vater der Gräfin de Tessé, der Gönnerin des Knaben Mozart (S. 39), und hatte wie sie Interesse für Litteratur und Kunst (Lomenie, Beaumarchais I p. 206 f.).

[49] Tenducci muß diese Komposition mit nach London genommen haben, Burney (bei Barrington, Miscell. p. 289) rühmt dieselbe als ein Meisterwerk nach Erfindung und technischer Ausführung. Pohl, Mozart und Haydn in London S. 121 f. [K. Anh. I. 3, Zus.]

Paris[50] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehresten Dienste verrichten muß, und Du wirst als Concertmeister wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt also vom Zahlamte, wie ich Dir schon geschrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubst, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubst, daß ich Dein Bestes besorge, — und ob Du mich todt oder beim Leben erhalten willst. Ich habe alles ausgedacht. Der Erzbischof hat sich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera schreiben willst, Dich, wo es immer ist, hinreisen lasse; er sagte zur Entschuldigung der vorm Jahr uns versagten Reise, daß er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun bist Du in Salzburg im Mittelpuncte zwischen München, Wien und Italien. Du kannst leichter in München eine Oper zu schreiben bekommen, als in Dienst kommen; denn deutsche Opern-Componisten, wo sind sie? Und wie viele? — Nach des Churfürsten Tode ist Alles dienstlos, und da entsteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken[51] ist kein großer Liebhaber der Musik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreisest, bis ich nicht das Decret unterschrieben in Händen habe, weil der Fürst heute früh nach Laufen ist. — Die Mlle. Weber sticht dem Fürsten und Allen ganz erstaunlich in die Augen: sie werden sie absolut hören wollen, da sollen sie bey uns wohnen. Mir scheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache besser für sie einleiten, wenn sie mir folgen wollen. Du mußt ihr hier recht das Wort reden, denn zum Castraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen.

So sicher war er jetzt der Sache, daß er seinen Brief mit den Worten schloß:

Mein nächster Brief wird Dir sagen, daß Du abreisen sollst.

Er irrte sich in seinem Sohn nicht; denn so schwer es ihm auch werden mochte, fügte er sich doch in den Willen seines Vaters. „Als ich ihren Brief durchlas“, antwortet er ihm (11. Sept. 1778), „zitterte ich vor Freuden, denn ich sah mich schon in Ihren Armen. Es ist wahr, Sie werden es mir selbst zugestehen, es ist kein großes Glück, was ich da mache; aber wenn ich mir vorstelle, daß ich Sie, liebster Vater, und meine liebe Schwester ganz von Herzen küsse, so kenne ich kein anderes Glück nicht“. Er verhehlt auch jetzt seinem Vater nicht, daß ihn die Aussicht auf einen Aufenthalt in Salzburg degoutire, weil man dort mit den Leuten keinen rechten Umgang haben könne, die Musik nicht angesehen sei und der Erzbischof verständigen und

[50] Anton Paris war der dritte Hoforganist in Salzburg.

[51] Der Thronfolger, nachmalige König Max I.

gereisten Leuten nicht glaube. Was ihn tröste, sei die Zusicherung, ihn Kunstreisen machen zu lassen; ohne diese Bedingung würde er sich nicht haben entschließen können, zu kommen. „Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht; aber ein Mensch von superieurem Talent (welches ich mir selbst, ohne gottlos zu sein, nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in dem nemlichen Ort bleibt". Die Möglichkeit, daß Aloysia Weber nach Salzburg käme, erfüllt ihn mit Freude, denn freilich, wenn der Erzbischof wirklich eine Sängerin haben wollte, eine bessere könne er gar nicht bekommen. Schon bekümmert ihn der Gedanke, „daß, wenn etwa die Fastnacht Leute von Salzburg heraufkommen und die Rosamund gespielt wird, die arme Weberin glaublicher Weise nicht gefallen wird, wenigstens die Leute halt nicht so davon judiciren werden, wie sie es verdient — dann sie hat eine miserable Rolle, fast eine persona muta, zwischen die Chöre einige Strophen zu singen (vgl. S. 455 f.)". „Wenn ich zu Salzburg seyn werde", fährt er fort, „werde ich gewiß nicht ermangeln, mit allem Eyfer für meine liebe Freundin zu reden, unterdessen bitte ich Sie, und ermangeln Sie auch nicht, Ihr Möglichstes zu thun, Sie können Ihrem Sohn keine größere Freude machen". Vorläufig bittet er um Erlaubnis, seine Rückreise über Mannheim zu nehmen und Webers dort zu besuchen.

Der Vater, der wohl wußte, wie tief und wie wohl begründet Wolfgangs Abneigung gegen Salzburg war, suchte ihn zu überzeugen, daß er jetzt dort eine bessere Stellung finden würde. „Unsere Einkünfte", schreibt er ihm (3. Sept. 1778), „sind so wie ich Dirs geschrieben habe, — durch Deine hiesige Lebensart wirst Du an Deinem Studiren und Speculiren nicht gehindert. Du darfst nicht Violine spielen bei Hofe, sondern hast beim Clavier alle Gewalt der Direction". Das war ein Hauptpunkt für Wolfgang, auf den der Vater auch später wieder zurückkommt (24. Sept. 1778). „Vormals warst Du eigentlich nichts als Geiger, und das als Concertmeister; nun bist Du Concertmeister und Hoforganist, und die Hauptsache ist das Accompagnement beim Clavier. Das Violinspielen bey der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, sowie der Erzbischof selbst und itzt alle Cavaliers die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn ist doch ein Mann, dem Du seine Verdienste in der

Musik nicht absprechen wirst; ist er deßwegen als Concertmeister ein Hofbratschgeiger, weil er bey den kleinen Musiken die Viola spielt? Das thut man zur Unterhaltung — und ich wette darauf, ehe Du Deine Compositionen verhudeln läßt, Du greiffest selbst zu". Er tröstet ihn auch damit, daß die Musiken bei Hof nur kurz seien, von 7 Uhr bis 8¼, da meistens nur 4 Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder Konzert und eine Arie (17. Sept. 1778). Da sie mit der Bezahlung der Schulden nicht gedrängt werden würden, so könnten sie jährlich einige hundert Gulden abzahlen und dabei gemächlich und unterhaltlich leben. „Hier wirst Du gewiß Unterhaltung genug finden; wenn man nur nicht jeden Kreuzer ansehen muß, dann geht alles gut. Hier können wir nun auf alle Bälle im Fasching auf das Rathhaus gehen. Die Münchner Comedianten kommen Ende September und bleiben bis die Fasten den ganzen Winter hier mit Comedie und Operetten. Alle Sonntag ist unser Bölzlschießen, und wenn wir in Compagnie gehen wollen, so kommt es nur auf uns an; wenn man einen besseren Gehalt hat, so ändert sich Alles". Mehr Eindruck als alle die Herrlichkeiten Salzburgs, das wußte er wohl, machte auf Wolfgang die Aussicht auf die Vereinigung mit seiner Weber; auch hier geht er jetzt mit der Sprache heraus. Er sagt ihm nicht allein: „Hier wird Dir bald von der Mlle. Weber gesprochen werden, ich habe sie gar zu oft gerühmt, und ich werde Alles ausdenken, daß sie hier gehört wird"; sondern geradezu: „Was die Mlle. Weber betrifft, so darfst Du gar nicht glauben, als hätte ich etwas gegen diese Bekanntschaft. Alle jungen Leute müssen am Narrenseil laufen. Du kannst wie itzt Deinen Briefwechsel fortsetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu lesen verlangen. Noch mehr! ich will Dir selbst einen Rath geben. Du hast bekannte Leute genug hier, Du kannst die Weberischen Briefe an Jemand anders adressiren lassen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht gesichert glaubst".

Diese väterliche Erlaubnis, am Narrenseil zu laufen, war wohl geeignet, das Zartgefühl des Liebenden zu verletzen, und er hält diese Empfindung nicht zurück, als er dem Vater einen Beweis von der treuen Zuneigung der Webers mittheilt. „Die armen Leute", schreibt er (15. Okt. 1778), „waren alle wegen

meiner in der größten Angst. Sie haben geglaubt, ich seye gestorben, indem sie ein ganzes Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen; und sie wurden in ihrer Meynung noch mehr bestärkt, weil man in Mannheim sagte, meine selige Mutter wäre in einer erblichen Krankheit gestorben. Sie haben schon alle für meine Seele gebetet, das arme Mädl ist alle Tage in die Capuciner-Kirche gegangen. Sie werden lachen? — ich nicht; mich rührt es, ich kann nicht dafür". Zu gleicher Zeit hatte er die Nachricht erhalten, daß Aloysia in München mit einem ansehnlichen Gehalt als Opernsängerin angestellt sei[52]; die gemischten Gefühle, welche sie in ihm erwecken mußte, spricht er einfach und wahr aus. „Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin, Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, hat mich so sehr erfreut, wie man es von einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste; doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nemlich sie in Salzburgerische Dienste zu bringen, denn das, was sie oben hat, giebt ihr der Erzbischof nicht. Alles was möglich ist etwa daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Opera zu singen". Diese Wendung ihres Schicksals mußte den geheimen Wunsch Mozarts, doch noch eine Anstellung beim Kurfürsten von Bayern zu erhalten, und den Vorsatz, auf seiner Reise in Mannheim und München alles aufzubieten, um dies zu erreichen und dem Erzbischof „eine Nase zu drehen", nur verstärken. Der Vater hatte auch gegen eine solche Anstellung an sich nichts einzuwenden, nur schienen ihm die Aussichten sehr ungewiß; er suchte daher Wolfgang zu überzeugen, daß jetzt das einzig Richtige sei, das sichere Anerbieten anzunehmen, von Salzburg aus würde sich dann am besten für München wirken lassen. Er gab ihm daher ganz bestimmte Instruktionen (3. Sept. 1778):

Da der Churfürstl. ganze Hof den 15ten September in München erwartet wird, so kannst Du bey Deiner Durchreise Deine Freunde, den Grafen Seeau und vielleicht den Churfürsten selbst sprechen. Du kannst sagen, daß Dich Dein Vater in Salzburg zurück zu sehen gewünscht, da Dir der Fürst einen Gehalt von (da

[52] Aloysia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr.

lügt man 2—300 fl. dazu) 7—800 fl. als Concertmeister ausgeworfen; daß Du aus kindlichem Respect gegen Deinen Vater solches angenommen, obwohlen er gewunschen hätte, Dich in Churfürstl. Diensten zu sehen, NB. aber nicht mehr! Dann kannst Du wünschen, eine Oper in München zu schreiben; und dieses Letzte muß und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muß gehen, weil zur deutschen Opern-Composition die Meister mangeln. Schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre schreiben, und sollte der Michl eine schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben. Sollte es Leute geben, die durch Zweifel und solche Possen es zu hindern trachteten, so hast Du Professori zu Freunden, die für Dich stehen: und dieser Hof führt auch unterm Jahre zu Zeiten etwas auf. Kurz, Du bist hier in der Nähe.

Vor allen Dingen kam es jetzt darauf an, daß Wolfgang von Paris abreiste, und dieser empfand nun angesichts dessen, was seiner in Salzburg wartete, erst, was er in Paris verließ. Er ärgerte sich über Grimm, der von ihm verlangte, daß er in acht Tagen reisefertig sein solle, was ja gar nicht möglich sei, da er noch vom Herzog de Guines und von Le Gros Honorar einfordern, seine im Stich befindlichen Sonaten korrigiren, die mitgebrachten Kompositionen verkaufen müsse[53]. Er hatte nicht übel Lust, noch sechs Trios zu schreiben, für die er gute Bezahlung zu erwarten habe. Daß Grimm ihn so drängte und sich erbot, die Reise nach Straßburg zu bezahlen — was dem Vater als ein freundschaftliches Anerbieten erschien — kam ihm wie Falschheit und Mißgunst vor. Grimm wünschte wohl der Sorge für ihn und der Verantwortung gegen den Vater so rasch wie möglich enthoben zu sein, und mochte durch die Art, wie er sich äußerte, seinen Schützling verletzen; allein ohne Zweifel handelte er hier im Sinne des Vaters und in der redlichen Meinung, daß man dem unpraktischen und unschlüssigen jungen

[53] Dem Stecher seiner Sonaten hoffte er für baares Geld seine drei Klavierkonzerte (S. XVI. 6. 8. 9), und wo möglich die 6 schweren Klaviersonaten (S. XX. 1—6) zu verkaufen. Ob es gelungen sei weiß ich nicht, gestochen scheinen sie wenigstens nicht zu sein. Der Vater gab ihm noch den guten Rath, sich mit den Pariser Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu sichern. In einem Briefe an Breitkopf (10. Aug. 1781) erwähnt er Trois airs variés pour le clavecin ou Fortepiano, in Paris bei Heyna gestochen. Dies sind die Variationen über Fischers Menuett (S. XXI. 3); über ein Thema aus Salieris Fiera di Venezia »Mio caro Adone« (S. XXI. 4), in einem Briefe des Vaters 28. Dez. 1778 erwähnt; über Je suis Lindor aus Beaumarchais Barbier de Seville (S. XXI. 9).

Manne eine Wohlthat erweise, wenn man ihm kräftig unter die Arme greife. Dieser aber war nun so überzeugt, daß er Paris zur Unzeit verlasse, daß er von Straßburg aus seinem Vater schrieb (15. Okt. 1778), er thäte die größte Narrheit von der Welt, jetzt nach Salzburg zu gehen, und nur die Liebe zu seinem Vater habe er gewichtigen Vorstellungen seiner Freunde entgegenzusetzen gehabt. Darauf habe man ihn zwar belobt, doch mit dem Zusatz,

daß, wenn mein Vater meine itzigen Umstände und guten Aussichten wüßte (und nicht etwa durch einen guten Freund eines Andern und zwar Falschen berichtet wäre), er mir gewiß nicht auf solche Art schreiben würde, daß ich — nicht im stande bin im geringsten zu widerstehen. Und ich dachte bey mir selbst: Ja, wenn ich nicht soviel Verdruß in dem Hause wo ich logirte hätte ausstehen müssen, und wenn das Ding nicht so wie ein Donnerwetter auf einander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich würde Sie gewiß recht gebeten haben, nur noch auf einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu lassen; ich versichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlanget haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden gerissen haben. Nun ist es aber schon so; — glauben Sie ja nur nicht, daß es mich reuet, denn nur Sie, liebster Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg versüßen, und Sie werden es auch thun — ich bin dessen versichert; doch muß ich Ihnen frey gestehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Diensten bin — nur dieser Gedanke ist mir unerträglich.

Indessen wurden alle Geschäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und sonstige schwere Bagage gepackt und direkt nach Salzburg abgeschickt[54], und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, das ihm reiche Erfahrungen aller Art, aber wenig Freude und Erquickung gebracht hatte, mißmuthig und verstimmt, wie er dahin kommen war.

[54] Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldene Uhr der Mutter fehlte, fragte L. Mozart bei ihm an, ob sie etwa studirt habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen", lautete die Antwort (18. Dez. 1778), „die hat studirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisd'or dafür bekommen können". Auch berichtete er, daß er die Uhr vom Kurfürsten (S. 444) und die Steinerluhr für eine Pariser Uhr zu 20 Louisd'or gegeben habe.

20.

Die Heimkehr.

Der Vater erwartete, daß Wolfgang auf dem direkten Wege so rasch wie möglich heimkehren werde und gerieth in eine tödtliche Unruhe, als gar keine Nachricht eintraf, daß er in Straßburg angekommen sei. „Ich beichtete und communicirte sammt Deiner Schwester", schreibt er (19. Okt. 1778), „und bat Gott inständigst um Deine Erhaltung; der beste Bullinger betet täglich in der heiligen Messe für Dich". Wolfgang war von Grimm nicht, wie er versprochen hatte, mit der Diligence, die in fünf Tagen nach Straßburg fuhr, sondern mit einem Wagen, der zwölf Tage gebrauchte, befördert worden. Länger wie acht Tage hatte er dieses Fahren nicht aushalten können und war in Nancy geblieben. Unterwegs hatte er einen deutschen Kaufmann getroffen, den ehrlichsten Mann von der Welt, der ihn lieb gewonnen hatte wie sein Kind, — sie weinten, wenn sie an den bevorstehenden Abschied dachten. Mit diesem gedachte er mit einer wohlfeilen Gelegenheit nach Straßburg zu fahren, allein er mußte dort lange warten, bis sich eine solche fand und kam erst gegen die Mitte Oktobers nach Straßburg.

Hier geht es sehr pauvre zu (schreibt er am 15. Oktober), doch werde ich übermorgen Samstag den 17ten Oct., ich ganz allein (damit ich keine Unkösten habe) etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen per souscription ein Concert geben, — denn wenn ich Musique dabey hätte, so würde es mir mit der Illumination über 3 Louisd'or kosten, und wer weiß, ob wir so viel zusammenbringen.

Das war eine weise Vorsicht, denn in seinem nächsten Briefe (26. Okt. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei diesem „kleinen Modell von einem Konzert" ganze drei Louisd'or eingenommen habe.

Das meiste bestand aber in den Bravo und Bravissimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit seiner Gegenwart. Daß alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Da habe ich gleich abreisen wollen, aber man hat mir gerathen, ich soll noch bleiben bis andern Samstag und ein großes Concert im Theatre

geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erstaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. — — Doch ich muß Ihnen sagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatschen so wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll gewesen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geschmälet; und ich habe allen gesagt, daß, wenn ich mir mit gesunder Vernunft vorstellen können, daß so wenig Leute kommen würden, ich das Concert sehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu sehen. Und in der That mir wäre es lieber gewesen; denn bey meiner Ehre es ist nichts Traurigeres, als eine große T Tafel von 80 Couverts, und nur 3 Personen zum Essen, — und dann war es so kalt! Ich habe mich aber schon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, und auf die letzt lange aus dem Kopf. — Das ist nun vorbey – wenigstens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.

Außerdem spielte er auch noch auf den beiden besten Silbermannschen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Überschwemmung die Wege unfahrbar und seine Abreise unmöglich gemacht hatte, so entschloß er sich an seinem Namenstage, den 31. Oktober, sich und andere damit zu amusiren, daß er auf Andringen seiner Freunde, der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Konzert gab, welches ihm — einen Louisd'or einbrachte. Kein Wunder, daß er hier für die Weiterreise Geld aufnehmen mußte, was ihm noch nach mehreren Jahren Verdruß machte.

Auf den Rath gereifter Freunde trat er am 3. November die Weiterreise mit der Diligence über Mannheim an; den Umweg von acht Stunden sollte der bessere Weg und bequemere Wagen reichlich einbringen: am 6. November langte er zur angenehmsten Überraschung seiner Freunde dort an. Dem Vater erschien die Reise nach Mannheim als der dümmste Streich, den Wolfgang machen konnte, da die Webersche Familie und seine besten Freunde schon nach München übergesiedelt und nichts für ihn dort zu thun war. Allein er hing mit seinem ganzen Herzen viel zu sehr an Mannheim, als daß er nicht dort sich in der Erinnerung an eine so schöne Zeit hätte erholen müssen. Viele liebe Freunde traf er dort noch an. Er wohnte bei Mad. Cannabich, welche vorläufig noch dort geblieben war, und von der er sich nicht genug erzählen lassen konnte, und bei den Be-

kannten war es „ein rechtes Gereiß um ihn", denn „sowie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich". Unter diesen Umgebungen wurden auch die alten Wünsche und Hoffnungen in ihm wach. In Mannheim wollte man wissen, der Kurfürst könne die Grobheiten der Herrn Bayern nicht ertragen und es in München unmöglich lange aushalten. Man erzählte sich, daß Mad. Toscani und Mad. Urban so ausgepfiffen wären, daß der Kurfürst sich über die Loge neigte und sch! machte. Als sie sich aber gar nicht irre machen ließen, habe Graf Seeau einige Offiziere gebeten nicht solchen Lärmen zu machen, der Kurfürst sehe es nicht gern; diese aber haben geantwortet, sie seien für ihr baares Geld im Theater und niemand habe ihnen dort zu befehlen. Man war überzeugt, daß der Kurfürst bald wieder seine Residenz in Mannheim nehmen werde. Wie gern glaubte auch Wolfgang solchen Reden und der bestimmten Aussicht, welche man ihm zugleich eröffnete, daß eine Anstellung beim Kurfürsten ihm jetzt gar nicht fehlen könne. Mannheim und Salzburg — welch ein Unterschied! „Der Erzbischof", schrieb er seinem Vater (12. Nov. 1778), „kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverey in Salzburg. Ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Visite zu machen, aber lauter Verdruß und Angst, wenn ich mich wieder an diesem Bettlhof sehe". Auch fand sich schon vorläufig Aussicht auf Verdienst und — was verlangte er mehr? — Gelegenheit zu dramatischen Kompositionen in Mannheim.

Bei der allgemeinen Verödung, welche über Mannheim hereinbrach, als der Kurfürst mit dem ganzen Hofstaat nach München übersiedelte, waren patriotische Männer darauf bedacht, dem stockenden geistigen und materiellen Verkehr wieder aufzuhelfen. Heribert v. Dalberg drang zwar mit seinem Vorschlag, die Universität von Heidelberg nach Mannheim zu verlegen, nicht durch, aber der Kurfürst bewilligte eine namhafte Unterstützung zur Unterhaltung eines Theaters, durch welches die Pläne ausgeführt werden sollten, die man früher bei der Gründung eines Nationaltheaters im Sinn gehabt hatte (S. 418)[1]. Dalberg unterzog sich der Leitung mit Einsicht und Eifer, indem er den

[1] Die Papiere Dalbergs werden auf der königl. Bibliothek in München aufbewahrt. Koffka, Iffland und Dalberg S. 8 ff.

künstlerischen Gesichtspunkt bei der Wahl der Stücke wie bei der Darstellung ernstlich geltend machte und festhielt. Zu seiner eigenthümlichen Bedeutung gelangte das Mannheimer Theater erst im Herbst 1779, wo die vorzüglichsten Mitglieder des Gothaischen Hoftheaters, unter ihnen Iffland, nach Mannheim gezogen wurden[2]. Als Mozart von Paris zurückkam, war Seyler mit seiner Gesellschaft dort, welche nur für Operetten und Liederspiele eingerichtet war. Aber man dachte höher hinaus; der Gedanke einer deutschen Nationaloper war nicht aufgegeben und einen Komponisten wie Mozart dafür zu gewinnen war keine üble Aussicht — und wie gern wollte er sich halten lassen. Er war noch nicht acht Tage dort, so schreibt er schon voll Begeisterung seinem Vater (12. Nov. 1778):

Ich kann hier vielleicht 40 Louisdor gewinnen! — freylich muß ich 6 Wochen hier bleiben, oder längstens 2 Monat. Die Seylerische Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt seyn wird; Hr. Dalberg ist Director davon, dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück 2 Mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That mich hat noch niemals etwas so surprenirt! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaftig fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewunschen, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musique auszudrücken sind, das Recitativ singen.

Das Duodrama, welches er zu komponiren brannte, hieß **Semiramis** und der Poet war sein Freund und Gönner, Herr von **Gemmingen** (S. 486). Dieser war es auch eigentlich,

[2] Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst III S. 3 ff.

welcher wünschte, daß Mozart bleiben möchte, um die Semiramis zu komponiren, denn Dalberg hatte andere Absichten mit ihm. Er hatte eine Oper Cora gedichtet[3] und wünschte sehr dieselbe komponirt zu sehen; er hatte sich deshalb an Gluck und an Schweitzer gewandt[4], allein da er sich derselben nicht sicher hielt, suchte er nun auch Mozart dafür zu gewinnen. Dieser schreibt ihm (Mannh. 24. Nov. 1778):

Monsieur le Baron! Ich habe Ihnen schon zweymal aufwarten wollen, aber niemalen das Glück gehabt Sie anzutreffen; gestern waren Sie zwar zu Hause, ich konnte Sie aber nicht sprechen. Daher bitte ich um Verzeyhung, daß ich Ihnen mit etlichen Zeilen überlästig fallen muß; indem es für mich sehr dringend ist, daß ich mich Ihnen erkläre. — Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht interessirt, besonders wenn ich weiß daß ich im Stande bin einem so großen Liebhaber und wahren Kenner der Musik, wie Sie sind, eine Gefälligkeit zu erweisen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben sollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieser Sache zu reden, indem ich unmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu schreiben, mich 2 Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen ꝛc.; jedoch mit diesem Beysatz, daß, es mag sich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu seyn versteht sich von selbst[5]. Sehen Sie, mein Herr Baron, das ist Alles was ich thun kann; wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie sehen, daß ich gewiß sehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie, daß ich sie von Herzen gern in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrama; — und was mich am meisten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir selbst sagten, schon wirklich Gluck und Schweitzer daran schreiben. Doch setzen wir, daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, so würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Uebrigens

[3] „Cora, ein musikalisches Drama", erschien im Beitrag zur pfälz. Schaubühne (Mannh. 1780), für Komposition und Darstellung ungeeignet.

[4] Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks sind gedruckt in der süddeutschen Musikzeitung 1854 S. 174; auch daß Schweitzer mit der Komposition der Cora beschäftigt sei, wird in Dalbergs Korrespondenz vom Jahre 1778 erwähnt.

[5] Brandes erzählt, daß die Schauspieler in der Oper, wenn sie nicht beschäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbstbiogr. II S. 277 f.).

wenn unter dieser Zeit ein Aussehen ist, daß man sie aufführen kann, so werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe diese Arbeit anzunehmen; — denn sie ist nicht klein, das schwöre ich Ihnen bei meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nun bitte ich um baldige Entschließung. Wenn ich es noch heute wissen kann, so wird es mir desto angenehmer seyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerstag Jemand ganz allein nach München reiset und ich sehr gern von dieser Gelegenheit profitiren möchte.

Mozart würde schwerlich von Mannheim fortgegangen sein, so lange nur noch ein Schimmer von Hoffnung war dort anzukommen; er, der so glücklich war dort Beschäftigung zu finden, daß er seinem Vater ganz erfreut schrieb (12. Nov. 1778): „Man richtet hier auch eine Academie des amateurs auf, wie in Paris, wo Hr. Fränzl (S. 361) das Violin dirigirt, und da schreibe ich just an einem Concert für Clavier und Violine“[6]. Allein der Vater, der mit dem „närrischen Einfall“, sich so lange in Mannheim aufzuhalten, sehr unzufrieden war, legte sich ins Mittel und stellte ihm vor (19. Nov. 1778), daß der Kurfürst unmöglich nach Mannheim zurückkehren könne. Überhaupt sei eine Anstellung in bayerischen Diensten jetzt nicht wünschenswerth, da beim Tode Karl Theodors „ein Bataillon Künstler, die in Mannheim und München sind, in die weite Welt wandern und Brod suchen müssen, da der Herzog von Zweybrücken selbst ein Orchester von 36 Personen hatte und die (ehemalige) Mannheimer Musik 80000 fl. kostet“. Er will daher auch von den „vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor“ nichts wissen, sondern erklärt ihm kategorisch: „Beim Empfang dieses wirst Du abreisen!“ Und um jeder noch denkbaren Einrede zu begegnen, legt er ihm wenige Tage darauf noch einmal die wirkliche Lage der Dinge unumwunden dar (23. Nov. 1778):

Zwey Sachen sind, die Dir den Kopf voll machen und Dich in aller vernünftiger Ueberlegung hindern. Die erste und Hauptursache ist die Liebe zur Mlle. Weber, der ich ganz und gar nicht entgegen bin; ich wars damals nicht, als ihr Vater arm war,

[6] Es scheint nicht vollendet zu sein; [das Autograph der ersten 117 Takte (K. Anh. 56, S. XXIV. 21 a) befindet sich im Besitze des Konservatoriums der Musik in Paris und ist überschrieben: »Concerto per il Cembalo e Violino di Wolfgango Amadeo Mozart. — Mannheim, i.. di.. 1778«. Nach einer von Malherbe gefertigten Abschrift ist es in der neuen Ausgabe veröffentlicht. Vgl. Nissen, Anh. S. 10 Nr. 1.]

warum sollte ichs nun itzt seyn, da sie Dein Glück und nicht Du ihr Glück machen kannst? Ich muß vermuthen, daß ihr Vater diese Liebe weiß, da es alle Mannheimer wissen, da es Hr. Fiala [Oboist in Salzburg] von ihnen gehört, da es Hr. Bullinger, der beym Grafen Lodron als Instruktor ist, hier erzählte, da er mit den Mannheimer Musicis auf dem Postwagen von Ellwang (wo er in die Vacanz war) fuhr und diese von nichts anderem mit ihm sprachen als von Deiner Geschicklichkeit, Composition und Liebe mit Mlle. Weber.

Allein in Salzburg werde er München so nahe sein, daß er leicht hinreisen, auch Mlle. Weber nach Salzburg kommen könne, wo sie denn bei ihnen wohnen solle; die Veranlassung werde nicht ausbleiben, Fiala habe dem Erzbischof von dem Gesange der Weber und von dem Ansehen, das Wolfgang in Mannheim genieße, viel erzählt; auch die übrigen Freunde Cannabich, Wendling, Ritter, Ramm möge er nach Salzburg einladen, sie würden gastliche Aufnahme bei ihm finden.

Sonderheitlich wird Dir die Antretung der hiesigen Dienste (ob es gleich itzt die zweyte Ursache ist, die Dir den Kopf voll macht) die einzige sichere Gelegenheit seyn, wiederum nach Italien zu kommen, welches mir mehr im Kopf steckt als Alles das übrige. Und diese Antretung ist ohnabänderlich nothwendig, wenn Du anderst nicht den allerverdammlichsten und boshaftesten Gedanken hast Deinen für Dich so besorgten Vater in Schande und Spott zu setzen; Deinen Vater, der seinen Kindern alle Stunden seines Lebens geopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht im Stande bin eine Schuld, die sich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts die Abzahlung erleichterst; wo ich dann sicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen — und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du hast ein gutes Herz! Du hast keine Bosheit, Du bist nur flüchtig. — es wird schon kommen!

Hier war nun nicht mehr zu widerstehen; Wolfgang schrieb (3. Dezember 1778), er werde den 9. Dezember abreisen, aber auf dem schnellsten Weg kam er doch noch nicht. „Künftigen Mittwoch reise ich ab, wissen Sie wohl, mit was für Gelegenheit? Mit dem Herrn Reichsprälaten von Kaisersheim. Als ihm ein guter Freund von mir gesprochen, so kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen mich zum Reise-Compagnon zu haben; er ist (obwohl er ein Pfaff und

Prälat ist) ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe also über Kaysersheim und nicht nach Stuttgard". Der Abschied von Mannheim ward ihm und allen seinen Freunden sehr schwer. Besonders Mad. Cannabich, die er nun als eine seiner besten und wahrsten Freundinnen recht hatte kennen lernen, sowie sie ihm ihr ganzes Vertrauen in den intimsten Familienangelegenheiten schenkte, war sehr betrübt; sie stand bei seinem Weggehen gar nicht auf, weil sie nicht Abschied nehmen wollte und konnte, und er schlich sich so fort um ihr das Herz nicht noch schwerer zu machen.

Sein Melodrama aber mochte er darum nicht aufgeben. „Ich schreibe nun", meldet er (3. Dez. 1778), „dem Herrn von Gemmingen und mir selbst zu Liebe den ersten Akt der deklamirten Oper, die ich hätte schreiben sollen, umsonst, nehme es mit mir und mache es dann zu Hause aus; — sehen Sie, so groß ist meine Begierde zu dieser Art Composition" [7].

Da der Prälat ihn „ungemein favorisirte", so ließ er es in Kaysersheim sich gefallen, um wieder in Gesellschaft seines Wirths nach München zu reisen, wo er am 25. Dez. glücklich eintraf. Hier versprach er sich glückliche Tage in der Gesellschaft aller seiner lieben Freunde von Mannheim her und vor allem

[7] Gemmingens Semiramis ist meines Wissens nicht gedruckt; über Mozarts Komposition kann ich ebenfalls keine nähere Auskunft geben. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. 137: „Mozard ... Kapellmeister zu Salzburg; setzt an Semiramis, einem musikalischen Drama des Frh. von Gemmingen"; was wohl auf einer Privatmittheilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird sie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Kompositionen aufgeführt; ich habe aber keine Notiz gefunden, daß sie irgendwo aufgeführt worden sei, noch sonst eine Erwähnung als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlassenen Kompositionen neben Bastien und Bastienne und der verstellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies ist, wie schon oben (S. 8, vgl. S. 237) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach L. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für seine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen, daß Mozart Semiramis ganz oder zum Theil vollendet habe. Wie es zugegangen sei, daß sie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus seinem Nachlasse in Andrés Besitz gelangt ist, weiß ich nicht zu erklären. [Das Werk hat sich allem Anscheine nach im Besitze der Wittwe befunden, welche am 9. Aug. 1799 an Breitkopf und Härtel schrieb: „— So ist ein Werk da, was ich selbst gar nicht kannte. Stadler fand alles so vortrefflich, daß er mir abrieth, einzelne Stücke herzugeben. Es ist eine Oper und Melodram, beides zugleich. Sogar der Text ist schön." Nach Nottebohms gewiß zutreffender Annahme (S. 126) kann das nur „die bis auf einige Stimmen der Ouvertüre verloren gegangene" Musik zu Semiramis gewesen sein.]

durch das Wiedersehen seiner geliebten Aloysia; er hatte, damit nichts an seiner Freude fehle, auch das Bäsle aufgefordert nach München zu kommen und ihr angedeutet, daß sie dort vielleicht eine wichtige Rolle zu spielen haben werde, er war seines Glücks gewiß.

Zunächst befahl ihm ein Brief seines Vaters aufs eindringlichste, daß er mit der ersten Diligence im Januar abreisen und nicht etwa versuchen solle sich durch Cannabich einen weiteren Aufschub zu erwirken. Er sah voraus, daß Wolfgang jetzt alles aufbieten werde, um mit Hülfe seiner Freunde einen Dienst in München zu erlangen und der Salzburger Sklaverei zu entgehen; um dem zuvorzukommen, setzte er ihm noch einmal ausführlich auseinander, daß die Anstellung in Salzburg jetzt allein die Möglichkeit biete ihre Angelegenheiten zu ordnen. Diese Vorstellungen kamen Wolfgang sehr ungelegen. In der That arbeiteten seine treuen Freunde Cannabich und Raaff „mit Händen und Füßen" für ihn. Auf ihren Rath hatte er sich schon vorgenommen, dort eine Messe für den Kurfürsten zu schreiben, die Sonaten, welche er der Kurfürstin dedizirt hatte (S. 467 ff. 572), waren gerade noch zeitig genug angekommen, daß er sie ihr selbst überreichen konnte: — nun zerstörte der Vater alle Hoffnungen und mit der Aussicht auf die Trübsal der Salzburger Verhältnisse wurde in ihm die Besorgnis wach, daß sein Vater ihn nicht freundlich empfangen werde. Er schüttete sein Herz ihrem alten Freund, dem Flötisten Becke (S. 253. 401) aus, der ihn durch seine Vorstellungen von der Güte und Nachsicht seines Vaters nur noch mehr rührte. „Ich habe niemals schlechter geschrieben als diesmal", schreibt er diesem (29. Dez. 1778), „denn ich kann nicht, mein Herz ist gar so sehr zum Weinen gestimmt. Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten". Auch Becke schrieb zu Gunsten des Sohnes:

Er brennt vor Verlangen seinen liebsten theuersten Vater zu umarmen —, welches sobald als es seine hiesigen Umstände erlauben folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem ich ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz! Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich seyn als er es wünschet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem

väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater seyn. Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eyfrigsten Menschen.

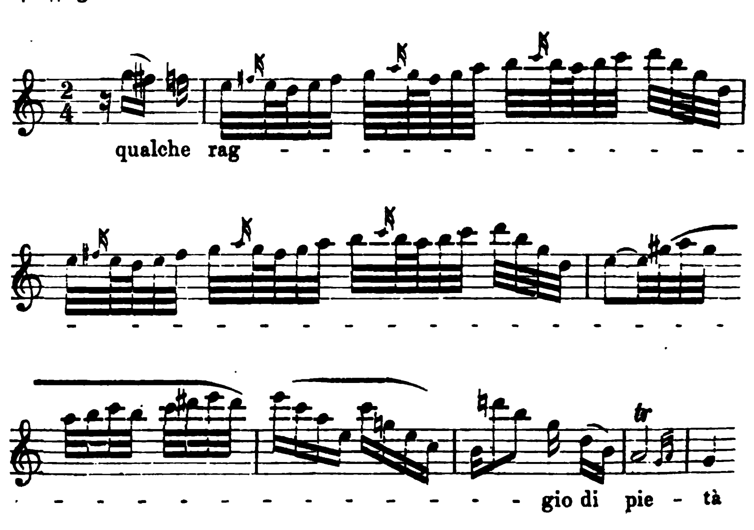
Der Vater versicherte ihn sogleich, daß er eines zärtlichen Empfangs gewiß sein könne, und daß auch für seine Unterhaltung alles geschehen werde; das „Herbstvergnügen aus der Schützenkasse" war seinetwegen verschoben worden. Er machte ihn aber darauf aufmerksam, daß sein langes Außenbleiben, da das Dekret schon vier Monat alt sei, auch den Erzbischof ungeduldig mache, und man dürfe es nicht darauf ankommen lassen, daß er dasselbe wohl gar zurückziehe. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779):

Ich versichere Sie, mein liebster Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht zu Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes versichert worden bin, daß Sie mich besser kennen, als vorhin! Es war niemal keine andere Ursach an den langen Verzögern nach Haus zu reisen, an der Betrübniß, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieser Zweifel. Was könnte ich denn sonst für eine Ursach haben? Ich weiß mich nichts schuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne Fehler das, welches einem Christen und ehrlichen Mann nicht ansteht) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich und verspreche mir schon im voraus die angenehmsten und glücklichsten Täge — aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich.

Doch hatte er zur Betrübnis nicht allein diese Ursache; in München erlebte er noch eine andere schmerzliche Enttäuschung. Er fand bei Webers freundliche Aufnahme und mußte seine Wohnung bei ihnen nehmen; Aloysia war als Sängerin bedeutend fortgeschritten und Mozart, wie sich das von ihm nicht anders erwarten läßt, brachte ihr seine Huldigung musikalisch von neuem dar, indem er eine große Arie (316 K., S. VI. 19. Notteb. R. B.)[8] für sie schrieb. Nicht ohne Selbstgefühl hatte

[8] [Die Aufschrift auf dem verloren gegangenen Autograph lautete nach Köchel: »Scena, per la Sgra. Weber, di Wolfgango Amadeo Mozart mpr.

er das Recitativ und die Arie, mit welcher Alceste in Glucks italiänischer Oper zuerst auftritt, zum Text erwählt: da Schweizers Alceste damals in München aufgeführt wurde, so trat er gewissermaßen mit beiden in die Schranken. Um auch seinen Freunden Ramm und Ritter ein glänzendes Bravourstück zu liefern, nahm er zur Begleitung obligate Oboe und Fagott, welche mit der Singstimme konzertiren. Als Bravourstück leistet die Arie, was nur zu wünschen ist, indem sie der Sängerin Gelegenheit giebt, nach den verschiedensten Richtungen Kraft und Umfang und kunstgerechte Ausbildung der Stimme geltend zu machen. Das Recitativ kann als ein Probestück dramatischen Vortrags im großen und edlen Stil gelten; die Arie selbst bietet in ihren beiden Theilen — Andantino sostenuto e cantabile und Allegro assai — für getragenen Gesang wie für die Koloratur die schönsten Aufgaben. Die Stimmlage ist auch hier die eines hohen Soprans, die nur selten bis hinunter geht, eigentlich aber von aufwärts sich bewegt. Was der Sängerin an Höhe und Volubilität zugemuthet wird, können Passagen wie



Monaco li 8 di gennaio 1779«. Die Herausgabe erfolgte nach einer Abschrift aus O. Jahns Nachlaß.]

im Andantino, und





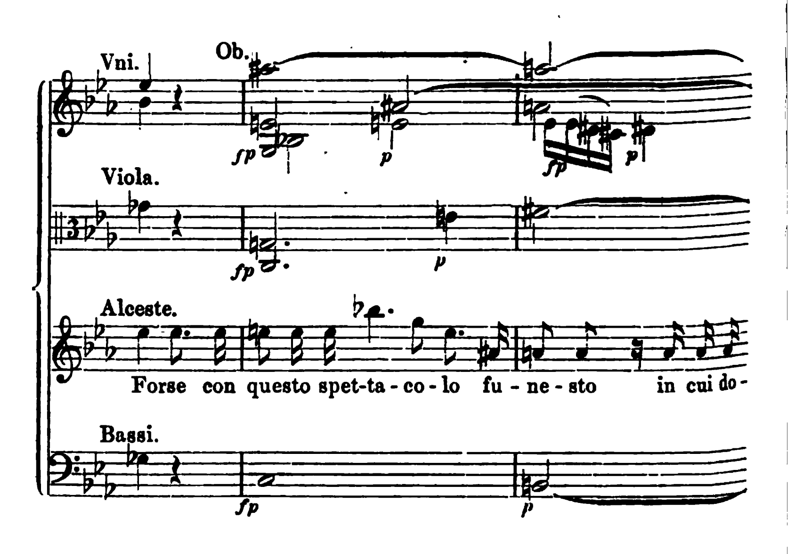
im Allegro beweisen. Indessen beschränkt sich die Bedeutung dieser Komposition nicht auf den Antheil, welchen die Virtuosität daran hat.

Das Recitativ, unleugbar der bedeutendste Abschnitt, steht durch Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks bei edler Schönheit keinem der ausgezeichnetsten Recitative aus Mozarts späterer Zeit nach, und ist mit überraschenden harmonischen Wendungen, mit denen Mozart später sparsamer war, reich ausgestattet. So ist gleich der erste Eintritt der Singstimme nach einem längeren pathetischen Vorspiel frappant und schön:





und nicht minder überraschend ist der Schluß des Recitativs:





Wollte man das in allen Einzelnheiten sorgfältig ausgeführte Recitativ mit dem einfachen Seccorecitativ bei Gluck vergleichen, so kann kein Zweifel sein, daß sowohl in Hinsicht der musikalischen Erfindung überhaupt als der ausgeprägten Charakteristik das Mozartsche weit überlegen ist. Allein man darf nicht außer acht lassen, daß wenn Mozart, der Recitativ und Arie als ein selbständiges Ganze behandelte, recht that, das Einzelne ausführlicher darzustellen und stärker zu betonen, Gluck dagegen die Situation im Zusammenhang eines größeren Ganzen aufzufassen hatte; weshalb denn sein einfaches, aber ausdrucksvolles Recitativ dort ganz am rechten Ort ist. Die Arie selbst hält sich, was den tiefen Ausdruck des tragischen Pathos anlangt, nicht

auf gleicher Höhe mit dem Recitativ. Sie besteht nach der späterhin üblichen Form aus zwei Sätzen, einem Andantino und Allegro, die dem Umfang und Gehalt nach einander ungefähr gleich stehen und von denen jeder selbständig gegliedert und ausgeführt ist. Die Motive in beiden sind einfach und ausdrucksvoll — namentlich ist der mittlere Abschnitt des Allegro in C moll leidenschaftlich erregt —, aber in der Ausführung ist durch die Rücksicht auf die Bravour, welche auch bei den durchaus konzertirenden Blasinstrumenten maßgebend war, der schwere Ernst der Stimmung zurückgedrängt. Die Behandlung der Singstimme und der konzertirenden Instrumente, sowohl für sich als in ihrem Verhältnis zu einander, wie des Orchesters, welches — nur Quartett und Hörner — die Grundlage für die freie Bewegung der Solostimmen bildet, ist meisterhaft, die Gruppirung klar und durchsichtig. Mit Meisterschaft vorgetragen wird die Arie nicht allein eine glänzende, sondern eine bedeutende Wirkung hervorbringen. Allein durch die vorwiegende Rücksichtnahme auf individuelle Anlage und Virtuosität mußte das rein aus der Situation zu schöpfende dramatische Element verkürzt werden, und damit ein so angelegtes Kunstwerk ein harmonisches Ganze werden könnte, durfte überhaupt der Ton der Leidenschaft nicht mit voller Kraft angeschlagen werden. So weit man sich von Aloysia Weber als Sängerin eine Vorstellung aus den von Mozart für sie geschriebenen Kompositionen machen kann, war der überwältigende Ausdruck heftiger und feuriger Leidenschaft nicht ihre Stärke; so wenig es ihrem Vortrag an innigem Gefühl gefehlt haben kann, so scheint doch eine gewisse Mäßigung ihr eigen gewesen zu sein, welche Mozart als ein Element künstlerischer Harmonie aufzufassen wußte[9].

Diese Arie war der Abschiedsgruß an Aloysia Weber. Eine rührende Erinnerung daran zeigt die von Mozarts Hand geschriebene Singstimme der für Aloysia im Jahre 1788 komponirten Arie Ah se in ciel (538 K., S. VI. 38.). Am Schluß derselben hat sie die Worte geschrieben: nei giorni tuoi felici pensa qualche volta al Popoli di Tessaglia. Der Vater, welcher

[9] Ein etwas wunderlicher Musikenthusiast, Frh. v. Boecklin, schreibt von Aloysia, daß sie „gleichsam Wunder that mit ihrer feinsten Kehle" und daß ihre Stimme einer Cremoneser Geige ähnlich, ihr Gesang ausdrucksvoller und rührender als der der Mara sei (Beitr. zur Geschichte der Musik S. 18 f.).

gewöhnt war, nur auf den Eigennutz der Menschen zu rechnen, hatte schon die Besorgnis geäußert, daß Weber jetzt, wo er Wolfgang nicht mehr nöthig hätte, ihn auch nicht mehr kennen würde. Dies war zwar nicht der Fall, aber bei Aloysia fand er die alte Gesinnung nicht mehr. „Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deshalb setzte sich Mozart flugs ans Klavier und sang laut: Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will“[10]. Mit dieser Abfertigung mochte er seinem Stolz genügen, aber nicht seinem Herzen; seine Liebe zu ihr war zu wahr und innig, um so rasch zu verfliegen wie die Laune eines Frauenzimmers, dessen wahren Charakter er erst später würdigen lernte. Noch von Wien aus schrieb er über sie dem Vater (16. Mai 1781): „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr; aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! Ich liebte sie aber in der That und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme!“

Am 7. Januar 1779 hatte Mozart der Kurfürstin, von seinem lieben Freunde Cannabich vorgestellt, die ihr dedizirten Sonaten überreicht; sie hatte sich eine starke halbe Stunde mit ihnen sehr gnädig unterhalten. In den nächsten Tagen sah er noch Schweitzers Alceste, welches die Karnevalsoper war, und auf die wiederholte Ermahnung des Vaters reiste er endlich mit einem Salzburger Kaufmann Gschwendner in dessen bequemem Wagen nach Salzburg ab.

21.

Hofdienst in Salzburg.

Im väterlichen Hause wurde er mit offenen Armen empfangen, alles war sorglich für seine Aufnahme vorbereitet: „ein

[10] So erzählt Nissen S. 415 f., der noch berichtet, Mozart sei mit einem rothen Rock — den er auch auf den Porträts aus damaliger Zeit trägt —, nach französischer Sitte wegen der Trauer mit schwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloysia nicht gefallen zu haben scheint. [Die weitere Angabe Nissens, Aloysias jüngere Schwester Constanze habe schon damals Mozart „aus Mitleid“ zu unterhalten begonnen und sei von ihm im Klavierspiel unterrichtet worden, läßt sich mit den sonstigen Umständen schwer vereinigen und ist von O. Jahn (I. Aufl. II. S. 345) wohl mit Recht in Zweifel gezogen.]

bequemer schöner Kasten (Schrank) und das Clavichordin waren in sein Zimmer gestellt", die Köchin Theresel hatte Kapaunen in Menge gekauft, der Obersthofmeister Graf von Firmian (S. 392) hatte ihm schon seine Pferde antragen lassen, auch der Dr. Prexl stellte ihm „sein schönes Bräundl" zur Verfügung — für viele gute Freunde war Mozarts Heimkehr eine Freude und ein Triumph. Wir wissen, mit welchen Gefühlen er zurückkam. In seinen Hoffnungen auf rasche und glänzende Erfolge betrogen trat er in die alten Verhältnisse wieder ein, deren Joch ihm nun um so drückender werden mußte, als er sich keine Illusionen darüber machen konnte, wie schwer es halten werde, dasselbe abzuschütteln. Seine Mutter hatte er in der Fremde begraben, seine warme treue Herzensliebe war getäuscht: arm zog er wieder ins Vaterhaus ein. Wie mächtig ihn die mannigfachen Erfahrungen des Lebens und die vielseitigen künstlerischen Eindrücke in seiner Entwickelung gefördert hatten, empfand er selbst gewiß weniger klar als wir es übersehen, und schwerlich fand er darin eine Stärkung und Belebung seines Muthes für die Zukunft.

In der ersten Zeit seines Salzburger Aufenthalts diente ihm noch der Besuch des Bäsle zur Aufheiterung und Zerstreuung; sie war von München aus dem Vetter auf sein Zureden für einige Wochen in das Haus ihres Oheims gefolgt. Bei Mozarts treuherziger Hingebung wird manches angenehme Verhältnis wieder angeknüpft worden sein; allein die wesentlichen Ursachen alles dessen, was ihm in Salzburg mißfiel, namentlich der Mangel an Bildung und einsichtigem Interesse für die Kunst, bestanden nach wie vor, und nach längerer Abwesenheit empfand er diese Übelstände nur um so lebhafter. Der Erzbischof konnte dadurch, daß ihn die Umstände und seine Umgebung gewissermaßen zwangen, Mozart wiederzuberufen, der ihn doch durch das freiwillige Aufgeben seiner Stellung tief gekränkt hatte, unmöglich günstig gestimmt sein, und das unwillige Zaudern Mozarts auf seiner Rückreise trug sicher nicht dazu bei, ihn zu versöhnen. Wir werden sehen, welcher Behandlung Mozart bei ihm ausgesetzt war. Das Publikum war auch von der Art, daß er später seinem Vater schreibt (26. Mai 1781): „Wenn ich [in Salzburg] spiele oder von meiner Composition was aufgeführt wird, so ists als wenn lauter Tische und Sesseln die Zuhörer wären". Weil er dort keine passende Unterhaltung, keine Aufmunterung gefunden,

gesteht er, daß es ihm, obgleich er gewiß nicht den Müßiggang, sondern die Arbeit liebe, Mühe gekostet habe zu arbeiten, daß er sich oftmals fast nicht dazu habe entschließen können; — „warum? weil mein Gemüth nicht vergnügt war". Daher meint er auch (8. April 1781): „Wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettlort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust!"

Nach solchen Äußerungen möchte man annehmen, Mozart habe während dieser Jahre mit Komponiren nachgelassen; allein ein Überblick über seine uns bekannten Arbeiten genügt, um hierüber zu beruhigen.

Die Richtung seiner Thätigkeit schließt sich natürlich im wesentlichen der früher betrachteten an; seine amtliche Stellung als Konzertmeister und als Hof- und Domorganist — denn als solcher wird er nun im Salzburgischen Hofkalender aufgeführt — gab ihm Veranlassung zu Instrumental- und Kirchenmusik, der maßgebende Geschmack und die beschränkten Mittel waren dieselben wie früher.

Die erste Instrumentalkomposition in G dur (318 K., S. VIII. 32.) vom 26. April 1779 scheint auf ganz besondere Veranlassung geschrieben zu sein. Das Orchester ist stark besetzt (außer dem Quartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 4 Hörner in G und D, 2 Trompeten in C) und zu Effekten benutzt, welche in Salzburg sehr überraschen mußten. Sie hat die damals für die Konzert-Symphonie nicht mehr übliche Form der Ouverture in drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro spiritoso C, in welchem neben dem gleich anfangs auftretenden Hauptmotiv von energischem Charakter, das in verschiedener Art mehrfach wiederkehrt, zwei selbständige, ruhigere Motive nach einander eingeführt sind; Andante $^3/_8$, sanft und weich, etwas länger als sonst meist diese Mittelsätze sind, aber einfach ohne thematische Verarbeitung, welches unmittelbar in das erste Allegro zurückführt, das aber verkürzt (es tritt nur das erste der beiden Nebenmotive wieder auf) und auch in der Bearbeitung modifizirt ist. Ihr individuell-dramatischer Charakter, der sich z. B. im Anfang wie im Schluß sehr bestimmt ausdrückt, läßt vermuthen, daß sie als Einleitung zu einem Drama geschrieben sei. Wir werden sehen, daß es an Veranlassungen zu solchen Arbeiten damals nicht fehlte.

Ferner fallen in diese Zeit zwei Symphonien, in der gewöhnlichen Weise in drei Sätzen geschrieben[1]. Die frühere in B dur (319 K., S. VIII. 33.) aus dem Sommer (9. Juli) 1779 ist offenbar in einer Stunde geschrieben, wo „sein Gemüth vergnügt war“; — sie ist ein echtes Kind Mozartscher Laune, lebhaft, heiter, voller Empfindung und Grazie. Die zweite, ein Jahr spätere (29. Aug. 1780) in C dur (338 K., S. VIII. 34.) hat nicht nur in ihrer ganzen Anlage einen größeren Zuschnitt, sondern auch einen ernsteren Charakter. Besonders spricht sich dieser im ersten Satz aus, der durch eine auffallende Neigung in die Molltonarten auszuweichen, dem Ausdruck der Kraft und Entschlossenheit eine eigenthümliche Beimischung nicht sowohl von Wehmuth, als vielmehr von Trotz giebt. Dem hier angeschlagenen Grundton entsprechend hält das einfache und innige Andante di molto bei großer Zartheit eine gefaßte ruhige Gemüthsstimmung fest. Sehr wirksam ist auch der Gegensatz der Instrumentation; der erste Satz ist stark und glänzend instrumentirt, im zweiten sind nur Saiteninstrumente (mit verdoppelter Bratsche) angewendet. Auch die Lebhaftigkeit des letzten Satzes ist vorwiegend kräftig, durch die Behandlung des Orchesters zum Theil rauschend.

Auch eine Serenate in D dur (320 K., S. IX. 11.) ist aus dem Jahre 1779 (3. Aug.) erhalten, wahrscheinlich für eine bestimmte Festlichkeit komponirt und — abgesehen davon, daß kein Marsch dabei ist — ganz in der Weise der früher charakterisirten Serenaten (S. 338 ff.) gearbeitet[2]. Ein kurzes Adagio dient als Einleitung zu einem Allegro von glänzendem, festlichem Charakter, das ganz in der Weise eines ersten Symphoniesatzes gegliedert und lang ausgeführt ist, auf welches ein Menuett folgt.

[1] Der Menuett in der Symphonie war damals in Salzburg nicht beliebt. Zu der Symphonie in B dur ist der Menuett von Mozart später — nach der Handschrift zu urtheilen erst in Wien für eine dortige Aufführung — komponirt und auf einem besonderen Blatt beigelegt; zu der anderen in C dur hat er einen Menuett angefangen, aber nur den ersten Theil vollendet und in der Partitur durchgestrichen. Das Bestreben, die Symphonie nicht zu lang werden zu lassen, das man darin wohl erkennen kann, zeigt sich auch dadurch, daß im ersten Satz der erste Theil, obwohl er vollständig abgeschlossen ist, nicht wiederholt wird.

[2] Der erste Satz (Adagio, Allegro con spirito), das Andantino und das Finale waren bereits früher als selbständige Symphonie nicht ganz korrekt gedruckt (Breitkopf & Härtel 7).

Dann ist ein, auch durch die Überschrift als solches bezeichnetes Concertante eingelegt, welches hier aus zwei Sätzen besteht, einem Andante grazioso $^3/_4$ und einem Rondo Allegro ma non troppo $^2/_4$, beide in C dur[3]. Während aber in früherer Zeit, wo Mozart noch als Violinspieler auftrat, eine Sologeige in diesen Sätzen die Hauptrolle spielt, sind es hier die Blasinstrumente, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotts, welche konzertiren; die Saiteninstrumente mit den Hörnern bilden wesentlich nur die Begleitung. Diese beiden Stücke sind mit großer Sorgfalt und Sauberkeit gearbeitet, und ebenso klar und durchsichtig in der Ausführung als zart und anmuthig in der Stimmung; das Rondo ist im ganzen etwas leichter gehalten als der erste Satz. Von eigentlicher Bravour ist übrigens hier nichts zu finden, die Koloratur beschränkt sich auf mäßige Verzierungen der Melodie. Es sind Soloinstrumente, insofern sie durchgängig die Hauptstimme führen, konzertirende, insofern sie in mannigfach wechselnder Zusammenstellung mit einander wetteifern; es ist ein heiteres, mitunter fast neckisches Spiel, das sie unter sich treiben. Einen starken Gegensatz bildet gegen die beiden Sätze der Concertante das nun folgende Andantino. Äußerlich schon dadurch, daß die Saiteninstrumente hier als die eigentlichen Träger der musikalischen Darstellung in den Vordergrund treten, während die sehr sparsam gebrauchten Blasinstrumente nur einzelne scharfe Accente wirksam hervorheben. Aber auch im Gegensatz gegen die heitere, leichte Stimmung, welche jene Sätze wahrhaft lichthell macht, spricht sich hier ein wehmüthiger Ernst aus, der nicht mehr von einem gegenwärtigen Schmerz leidenschaftlich aufgeregt ist, sondern in dem Gefühl eines durchgekämpften Leidens innere Ruhe gewinnt. Nach einem weniger bemerkenswerthen Menuett[4] schließt dann die Serenate mit einem langen, ausgeführten Presto ab, einem bedeutenden Satz voll Leben und Kraft, in welchem der Hauptnachdruck auf

[3] Diese beiden Stücke besaß André auch in einer besonderen Abschrift, von Mozart Sinfonia concertante überschrieben, also zu besonderer Aufführung bestimmt, wie es in einem Konzert in Wien geschah (20. März 1783).

[4] Nach der üblichen Weise, dem Trio des Menuetts durch ungewöhnliche Instrumentation einen Reiz zu geben (S. 339), ist hier im ersten Trio dem Flautino, im zweiten sogar dem Posthorn ein Solo gegeben. In Mozarts Originalpartitur ist die Stimme des Flautino leer gelassen; sollte der Bläser improvisiren?

der kontrapunktischen Durchführung des Hauptthemas im Mittelsatz liegt, die nicht allein gewandt und tüchtig, sondern lebendig und eigenthümlich ist.

Unverkennbar zeigen die Melodien und Motive dieser Werke eine gereiftere Erfindungskraft, mehr musikalische Substanz, wie man sagen möchte, und mehr Adel und Feinheit in der Fassung. Ein formeller Fortschritt verräth sich namentlich in der größeren Freiheit, mit welcher das kontrapunktische Element, das in den Gesangskompositionen schon früher völlig entwickelt erscheint, sich auch hier geltend macht. Dies tritt am augenfälligsten in den Partien hervor, wo es auf eigentliche thematische Verarbeitung abgesehen ist, die nun freier und reicher durchgeführt werden, aber auch in manchen Motiven, die ihre Bedeutung erst durch die kontrapunktische Behandlung erhalten. Hier ist vor allem der sichere Takt anzuerkennen, mit welchem Mozart die Grenze innehält, an welcher das Interesse für kontrapunktische Kombinationen, denen ein Motiv unterworfen werden kann, anfängt ein wesentlich technisches zu werden und den Charakter des rein künstlerischen verliert. Ebenso sicher hat ihn seine Natur vor dem Mißgriff bewahrt, der kontrapunktischen Behandlungsweise einen absoluten Werth beizulegen, und das rationale Element, welches in demselben liegt, einseitig vor dem der sinnlichen Schönheit zu begünstigen. Er wendet diese Formen nur so weit an, daß sie die Aufmerksamkeit anspannen, das Interesse vertiefen, ohne zu ermüden, ohne etwas dem ursprünglichen Wesen des Kunstwerks Fremdes in dasselbe hineinzutragen, oder der schönen Form zu vergeben; Mozart vergißt nie, daß Musik klingen soll. Daher läßt ein empfänglicher aber ungebildeter Hörer kunstvoll und selbst künstlich gearbeitete Stellen behaglich auf sich wirken, ohne die Schwierigkeiten zu ahnen, welche er genießt. Der Einfluß der kontrapunktischen Methode aber reicht viel weiter als auf die Anwendung bestimmter, schulmäßiger Formen, wie ja ein streng disponirter und wohl durchdachter Vortrag auch nicht regelmäßig in den Formen des Syllogismus fortschreitet. Ihr Prinzip der freien Bewegung der einzelnen Glieder eines Ganzen durchdringt die kleinsten Theile, und nirgends bewährt sich das Zusammenwirken des schöpferischen Vermögens und der künstlerischen Durchbildung in gleichem Grade, wie in der Gestaltung der einzelnen Elemente, die das Ganze

bilden, zur individuellen Selbständigkeit. Bewundert man Mozarts Kunst, einen Plan zu entwerfen, die Hauptpartien übersichtlich zu disponiren, Licht und Schatten gehörig zu vertheilen, so ist er wahrhaft unerschöpflich darin, eine Fülle von kleinen Zügen rings umher zu verstreuen, welche die Charakteristik nuanciren und den einzelnen Stimmen ihre besondere Thätigkeit, gewissermaßen eine berechtigte Existenz gewähren. Dieser Reichthum, welchem immer über das Nothwendige hinaus noch etwas zu Gebote zu stehen scheint, während doch alle Einzelheiten, die nur als zufällige Äußerungen individueller Lebenskraft erscheinen, in Wahrheit durch das Ganze nothwendig bedingt sind, ist das Vorrecht echt künstlerischer Schöpferkraft. Er nähert sie der ewigen Natur, welche in der scheinbaren Verschwendung des Überflusses dem tiefer Blickenden die weiseste Sparsamkeit oder vielmehr die ungetrübte Harmonie eines großen Ganzen enthüllt. Alles Detail in einem wahren Kunstwerk wirkt nur darauf hin, in jedem Moment das unmittelbare, stets bewegte Leben künstlerisch darzustellen. So ruft eine Statue des Phidias in dem Beschauer den Eindruck der lebendigen Natur hervor, weil sie nicht bloß in allgemeinen Zügen ein Bild der leiblichen Gestalt des Menschen ihm vor Augen stellt, sondern eine Gesammtheit der in jedem Moment des körperlichen Lebens thätigen Muskelbewegungen, soweit sie das mit künstlerischem Blick erfaßte Gesetz der Bewegung zur sinnlichen Anschauung zu bringen geeignet sind. Wie die einzelnen Kräfte und Impulse in der Natur, je weiter man eindringt, um so einfacher und geringer erscheinen, so ist es auch in der Kunst. Gar manche einzelne Motive können für sich betrachtet geringfügig erscheinen, mehr gefunden als erfunden; es fragt sich aber, ob sie im Ganzen an ihrem Platz das wirken, was sie wirken sollen. Wenn ein Kunstwerk als Ganzes eine künstlerische Wirkung macht, welche man sich aus den Einzelheiten, weil sie an sich wenig bedeutend erscheinen, nicht meint erklären zu können, so darf man dies als den sichersten Beweis ansehen, daß der Künstler aus dem Ganzen schuf.

Auch die genauere Kenntnis und freiere Verwendung der äußeren Mittel darf daneben nicht gering angeschlagen werden. Der Aufenthalt in Mannheim hatte Mozart von den Leistungen eines guten Orchesters, sowohl was die Klangwirkung als den

Vortrag anlangt, ganz neue Vorstellungen gegeben. Die Wirkung ist auch in diesen Kompositionen unverkennbar, obgleich die Salzburger Verhältnisse und Bräuche ihn in der Anwendung der Mittel sehr beschränkten. Wenn aus diesem Grunde die Instrumentalkombinationen keinen erheblichen Fortschritt gegen früher wahrnehmen lassen, so ist dieser in der Verwendung der dort gebotenen Kräfte um so sichtbarer. Es ist merkwürdig, wie bei der im ganzen unveränderten Besetzung der Klang des Orchesters so viel voller und reicher geworden ist, was die Folge einer sorgfältigeren Berücksichtigung der besonderen Natur eines jeden Instruments ist. Am auffälligsten wird dies in der Behandlung der Blasinstrumente. So ist die selbständige Anwendung des Fagotts jetzt durchaus vorherrschend, während es sonst wesentlich nur den Baß verstärkte; ebenso ist die Behandlung der Hörner, namentlich durch die ausgedehnte Benutzung gehaltener Töne, sehr fortgeschritten. Dies gilt ferner auch von der Kombination der Blasinstrumente zu einem Chor, theils den Saiteninstrumenten gegenüber, theils mit ihnen vereinigt. So wirksam aber, wie die Blasinstrumente zusammengestellt werden, finden wir sie auch einzeln mit großer Feinheit der Nuancirung angewendet. Diese sorgfältigere Ausbildung der Blasinstrumente mußte nothwendig auf die der Saiteninstrumente zurückwirken; ihnen werden ebenfalls höhere Leistungen zugemuthet.

Auch in Hinsicht auf den Vortrag des Orchesters hatte er in Mannheim Erfahrungen gemacht, die nicht ungenutzt blieben. Die außerordentliche Wirkung des Crescendo auf ihn ist unverkennbar, denn beinahe in jedem Satze finden sich Stellen, die auf ein eigentliches, langathmiges Crescendo gebaut sind. Ebenso wird der Kontrast zwischen piano und forte ausgebeutet. Früher war eine gewisse regelmäßige Abwechslung des forte und piano bei längeren Stellen üblich, während nun eine scharf nuancirte Schattirung oft in raschem Wechsel durchgeführt, auch fortissimo und pianissimo nicht vergessen wird. Indessen sind dies ja nur die äußeren Symptome einer höheren geistigen Auffassung, welche auch den Ausführenden zugemuthet wurde, die daher bei einem Künstler, der nicht einseitig auf äußere Effekte ausging, voraussetzen läßt, daß er selbst größere Ansprüche an den inneren Gehalt, an die künstlerische Bedeutung seiner Kompositionen machte, und von diesem Standpunkt aus gewinnen die Fort-

schritte, welche wir bei Mozart in der Handhabung der künstlerischen Mittel gewahren, ihren eigentlichen Werth.

Man kann denken, daß Mozart zu thun hatte, dem altgewohnten Treiben der Salzburger Kapelle gegenüber die neuen Anforderungen an eine ganz andere Vortragsweise durchzusetzen. Die Lebhaftigkeit, mit welcher er auf seiner Reise von 1789 das etwas eingerostete Leipziger Orchester in Bewegung zu bringen verstand, machte dort großen Eindruck; wie mag er als junger Mann seinen Salzburgern gegenüber aufgetreten sein. Das Bäsle pflegte sich später über die excentrische Lebendigkeit Mozarts beim Dirigiren aufzuhalten; es läßt sich begreifen, daß sie damals in Salzburg eigenthümliche Orchesterscenen erlebt hat.

Als Virtuos ließ sich Mozart auf der Violine nicht mehr hören, und wir finden daher auch keine Kompositionen für die Violine aus dieser Zeit. Nach seiner obigen Äußerung über das Salzburger Publikum scheint er sich nicht eben dazu gedrängt zu haben, vor demselben als Klavierspieler aufzutreten. Dem Wunsch, mit seiner Schwester zusammen zu spielen, verdankt wohl das Konzert für 2 Klaviere mit Orchesterbegleitung in Es dur (365 K., S. XVI. 10) seine Entstehung[5]. Der Anlage und Behandlung nach ist es im allgemeinen dem früheren Tripelkonzert (S. 366) ähnlich. Eine kontrapunktisch durchgeführte Selbständigkeit der beiden Instrumente ist auch hier nicht beabsichtigt; der Reiz besteht darin, daß im Vortrag der Melodien und Passagen beide Spieler bald zugleich, bald nach einander, oft im raschen Wechsel sich ablösend und einander gleichsam ins Wort fallend, bald in schlichter Wiederholung, bald mit Variationen, fortwährend mit einander wetteifern, ohne daß der eine vor dem andern eigentlich bevorzugt würde. Die technischen Aufgaben sind hier eher etwas schwieriger, es kommen z. B. einzelne, obwohl

[5] Worauf Andrés bestimmte Angabe (handschr. Verz.), es sei 1780 komponirt, sich gründet, weiß ich nicht, aber sie scheint mir ganz richtig. Mozart erbittet sich in Wien (27. Juni 1781) „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier", berichtet auch später, daß er in einer Akademie mit Frl. Auernhammer das Konzert a due gespielt habe (24. Nov. 1781). Damit stimmt es auch, daß zu der ursprünglichen Begleitung auf einem Beiblatt später 2 Klarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind. Das zweite Konzert, welches dort erwähnt wird, ist ohne Zweifel das ursprünglich für drei Klaviere geschriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (S. 367).

noch sehr bescheidene Oktaven und Terzengänge vor; in den Passagen zeigt sich mehr Mannigfaltigkeit und Eleganz. Das Orchester ist einfach und diskret, aber sehr fein behandelt, namentlich sind die Blasinstrumente in gehaltenen Akkorden wirksam als Grundlage für die Passagen der Klaviere angewendet; die Effekte des Crescendo und überhaupt einer feineren Nuancirung sind auch hier nicht vergessen. Übrigens ist das Konzert ein wohl gegliedertes Ganze, durchaus klar und wohlklingend, sauber ausgeführt, der Ausdruck einer heiteren und freien Stimmung, die besonders im letzten Satz mit frischem Humor sich behaglich und anziehend ausspricht.

Als Organist hatte Mozart auch die Obliegenheit, an Festtagen die Orgel zu spielen, was sich in der Regel auf die Begleitung zum Gesange und die an bestimmten Stellen üblichen Zwischenspiele beschränkte; dies bot ihm eine Veranlassung zu freiem Phantasiren dar, woran er große Freude fand. Indessen rühren auch aus dieser Zeit einige Sonaten für Orgel mit Instrumentalbegleitung (328. 329. 336 K., S. XXIII. 13—15) her, ganz in der Weise der oben (S. 323 f.) besprochenen Sonaten gehalten, Kompositionen nach Art des ersten Satzes einer freien Sonate, ohne eine Spur von kirchlicher Strenge, weder in der technischen Bearbeitung, die ganz leicht, noch in der Stimmung, die glänzend und heiter ist. Als obligates Instrument tritt die Orgel nur in einer dieser Sonaten (S. XXIII. 14), welche auch die am meisten ausgeführte ist, hervor, jedoch in sehr mäßiger Weise und ohne eigentliches Passagenwerk.

Von größeren Kirchenkompositionen fallen in diese Jahre zwei Messen in C dur, von denen die erstere (317 K., S. I. 14), wohl eines der bekanntesten Werke Mozarts in diesem Fach, das Datum des 23. März 1779 trägt, die zweite (337 K., S. I. 15 Notteb.) im März 1780 komponirt ist[6]. Sie sind ganz nach dem vorschriftsmäßigen Zuschnitt, nicht zu lang, nicht zu ernst.

[6] Vom Credo ist bis zum et in spiritum eine unvollendete und später zurückgelegte Komposition dabei, im 3/4-Takt, mit der bedenklichen Überschrift Tempo di ciacconna. [Außer dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Autograph dieser Messe haben sich bei S. Peter in Salzburg Stimmen erhalten, welche von Mozarts Zeitgenossen Jos. Matth. Kracher, Organist in Seekirchen, geschrieben sind. Diese bestätigen z. B., daß die Fagotte, außer bei obligaten Stellen, mit den Bässen zu gehen haben. Nottebohm im K. V.]

ohne doch auffällig leicht zu werden, in keiner Hinsicht schwer und bedeutend, vielmehr durchaus bequem, und schließen sich ihrem Gehalt und der technischen Behandlung nach ganz den früheren, bereits näher charakterisirten (S. 296 ff.) an. Die leichte Erfindung, die nie verlegen ist etwas Angemessenes zu sagen, das Organisationstalent, welches immer ein wohl zusammenhängendes, klar übersichtliches Ganze herstellt, die Sicherheit der Technik, welche das Interesse am einzelnen zu unterhalten weiß, vor allem die unerschöpfliche Gabe des Wohllauts und Ebenmaßes verleugnen sich auch hier nicht und sind Ursache, daß auch unter so beschränkenden Verhältnissen doch noch etwas Ganzes und Gesundes zu stande kommt. Allein nirgends erkennt man mehr, wie die Fessel des äußeren Gebotes den Aufschwung der inneren Kraft hemmt, und die Regungen des eigenthümlichen Gefühls treten hier fast noch weniger hervor, als in früheren Werken der Art. Mozart zeigt sich wie in der Hofuniform, in der er zwar auch mit Anstand sich zu bewegen versteht, die aber den eigentlichen Menschen mehr verkleidet als bekleidet. Recht auffällig kommt dieser Einfluß des Konventionellen in der Instrumentation zum Vorschein, die sich im ganzen wenig von der früher üblichen unterscheidet: es durfte eben nicht viel anders klingen. Mitunter zeichnen sich einzelne Sätze auch in dieser Hinsicht aus, z. B. das Et incarnatus und Crucifixus der ersteren Messe durch eine ausdrucksvolle Geigenfigur, in der zweiten das Crucifixus und Resurrexit durch die Behandlung der Blasinstrumente, das Agnus Dei durch die mit einem Solosopran konzertirende Orgel, Oboe und Fagott, welche an Mannheim erinnern. Allein dies sind Einzelheiten; im ganzen ist die Klangfarbe des Orchesters die alte, die rauschenden Violinfiguren herrschen vor, die Posaunen blasen im Forte regelmäßig mit den Singstimmen und ähnlich. Auch in anderer Beziehung fehlt es natürlich nicht an eigenthümlichen Wendungen, selbst nicht an überraschend schönen Stellen, wohin z. B. der ungemein schön verklingende Schluß der zweiten Messe gehört, in welcher das Benedictus sogar gegen die Gewohnheit ein ernster Chorsatz in streng kontrapunktischer Form ist. Indessen sind auch dies nur einzelne Spuren eines hohen Genius, die um so lebhafter bedauern lassen, daß nicht das Ganze von gleichem Geist eingegeben und beseelt ist.

In diese Zeit gehört der Handschrift nach auch ein Kyrie in C dur (323 K., S. III. 4. Notteb.), dessen Schluß (vom 38. Takt an) verloren gegangen und später vom Abbé Stadler ergänzt worden ist[7]. Charakteristisch ist dasselbe durch eine rauschende Sextolenfigur, welche in einer unausgesetzten Bewegung unter die Saiteninstrumente vertheilt ist. Die Singstimmen gehen daneben in selbständiger Führung ihren eigenen geschlossenen Gang. Unter anderen unvollendet gebliebenen Entwürfen Mozarts im Archiv des Mozarteums in Salzburg, die der Handschrift und der Instrumentation nach, wie aus anderen Gründen dieser Zeit angehören, ist besonders bemerkenswerth der Anfang einer Messe mit obligater Orgel (Anh. 13 K.), und der Anfang (2 Blätter) eines Kyrie (Anh. 16 K.), welches so streng kontrapunktisch gearbeitet ist, daß diese Messe, wenn sie vollendet wäre, wohl zu den ausgearbeitetsten gehören würde. Aber dergleichen Kompositionen auszuführen fehlte es ihm damals in Salzburg an Antrieb und Förderung.

Sowie in früherer Zeit den Messen sich Litaneien anschließen, so sind aus den Jahren 1779 und 1780 zwei Vespern von Mozart bekannt (321. 339 K., S. II. 6. 7. Notteb.), welche durch Umfang und Gehalt den Messen nicht bloß gleich, sondern in mancher Hinsicht höher stehen.

Denjenigen Theil der Vespern, an welchem die Figuralmusik sich betheiligt, bilden 5 Psalmen und der Lobgesang der Maria; jedes Stück wird mit dem Gloria patri u. s. w. abgeschlossen und bildet ein Ganzes für sich (Beil. V. 3). Während in der Litanei ein durch Umfang und Haltung des Textes stark hervorgehobenes Hauptstück durch zwei ebenfalls eigenthümlich charakterisirte Sätze, das Kyrie und Agnus, eingerahmt wird, zerfallen die Vespern in sechs äußerlich getrennte Sätze, welche in der künstlerischen Behandlung kein in sich zusammenhängendes Ganze bilden. Die Verschiedenheit der Tonarten der einzelnen Stücke ist daher auffallender als es sonst bei zusammengehörigen Sätzen der Fall zu sein pflegt[8]. Man wechselte deshalb auch mit den

[7] [Mit dieser Ergänzung war das Werk zuerst als Regina coeli herausgegeben worden.]

[8] In der ersten Vesper ist das Dixit und Magnificat in C dur, Confitebor in E moll, Beatus vir in B dur, Laudate pueri in F dur, Laudate dominum in A dur; in der zweiten Dixit und Magnificat ebenfalls in

einzelnen Psalmen und stellte je nach Gutdünken verschiedene Kompositionen derselben, auch von verschiedenen Meistern, zusammen. Dixit und Magnificat, als die beiden Eckpfeiler, galten für die Hauptstücke; daher wurden diese am häufigsten neu komponirt und zwischen ihnen dann andere eingelegt. Da am Schluß jedes Satzes dieselben Worte der Doxologie (Gloria patri) wiederkehren, so hätte man wohl auf den Gedanken kommen können, sie auch in derselben musikalischen Darstellung zu wiederholen und durch diese Art von Refrain eine Beziehung der einzelnen Sätze zu einander herzustellen. Allein man hat sie vielmehr ganz eng mit dem Text in Verbindung gesetzt, dem sie angeschlossen sind, um die Anwendung dieser allgemeinen Formel auf den einzelnen Fall als eine durch dessen besondere Natur bedingte zu charakterisiren. Meistens wird daher ein Hauptmotiv des betreffenden Stücks der Doxologie angepaßt, und es ist zum Erstaunen, wie verschiedenartig und doch angemessen und ausdrucksvoll diese Worte musikalisch ausgedrückt werden.

Für die Auffassung im ganzen wie für die unterscheidende Darstellung im einzelnen hat sich eine bestimmte Gewohnheit gebildet, welche auch bei Mozart sich wirksam erweist. Im allgemeinen wird man die Auffassung und Behandlung von der der Litaneien (S. 302 ff.) nicht wesentlich verschieden erwarten; das Bestreben, mit den Anforderungen des Gottesdienstes auch dem Verlangen nach künstlerischem Genuß, und zwar in dem keineswegs vorherrschend ernsten Sinn jener Zeit, zu genügen, tritt auch hier unverkennbar vor. Doch beobachten die Vespern Ernst und Würde kirchlicher Musik strenger als die Litaneien. Ein entschiedenes Anlehnen an die Oper zeigt sich hier nirgends, der Bravour sind nur ausnahmsweise geringe Konzessionen gemacht, das Orchester ist in der Einfachheit des altgewohnten Kirchenorchesters gehalten[9], und selbst dem Anmuthigen und Gefälligen ist nur ein beschränkter Spielraum gegönnt. Indessen steht auch

C dur, Confitebor in Es dur, Beatus vir in G dur, Laudate pueri in D moll, Laudate dominum in F dur.

[9] Außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) dienen 2 Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (diese nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blasenden Posaunen zur Begleitung. Die Bratschen gehen regelmäßig mit dem Baß; dagegen ist — was früher äußerst selten vorkommt — das Violoncello öfters vom Kontrabaß getrennt. Einmal ist auch ein sehr einfaches Solofagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

der Ausdruck des Ernstes und der Würde unter dem Einfluß jener Zeit, welche von der kirchlichen Kunst nicht die unbedingte Versenkung des innersten Menschen in das Heilige und Göttliche verlangte, sondern sich mit einer anständigen Beobachtung der Formen äußerlicher Verehrung genügen ließ. Es war also der Künstler, welchen ein Bedürfnis tieferer gemüthlicher Befriedigung und sein künstlerisches Gefühl, bedeutende Formen nicht ohne inneren Gehalt zu verwenden, bestimmte, die Aufgabe ernster zu fassen. In diesem Sinne darf man diese Vespern dem bei weitem größten Theile nach zu den bedeutenden Werken Mozarts zählen.

Was die musikalische Gestaltung im einzelnen betrifft, so war durch das Bedürfnis des Kultus durchgängig eine knappe Behandlung bedingt; die Texteswort mußten ungefähr so wie in der kurzen Messe gerade durch komponirt werden. Eine breite Ausführung einzelner für den musikalischen Ausdruck geeigneter Stellen war nicht gestattet, ein nach dramatischer Charakteristik strebendes Ausmalen gewisser Momente lag nicht im Sinne damaliger Kunstübung. Jeder einzelne Psalm bildet im wesentlichen einen, in sich zusammenhängenden, fest gegliederten Satz. Es kam dabei nicht darauf an, in einer fortlaufenden musikalischen Darstellung den einzelnen Worten des Textes zu folgen, jeder Besonderheit ihren eigenen neuen Ausdruck zu geben, sondern für die bezeichnenden Momente des Textes charakteristische Motive zu erfinden, geeignet zu weiterer Ausbildung, individuell unterschieden und doch aus einer gemeinsamen Grundauffassung des Ganzen hervorgegangen, und diese Elemente alsdann zu einem wohl gegliederten Kunstwerk zu organisiren. Klare Anordnung des Ganzen nach einfachen Gesetzen und reiche Ausführung im Detail vereinigen sich auch hier, und bei genauerem Eingehen gewahrt man, wie das, was nur als ein Erfordernis der einmal gewählten musikalischen Form erscheint und befriedigt, in der Regel ebenso wesentlich dem charakteristischen Ausdruck des Gedankens dient und im innersten Grunde auf der geistigen Auffassung beruht. Dieses Zusammentreffen der Erfüllung verschiedenartiger Bedingungen in einem Punkt, welches bei vollständigem Gelingen dem oberflächlichen Beobachter als ein glücklicher Zufall erscheint, ist das echte Siegel der künstlerischen Leistung. Die Aufgabe ist durch die Beschaffenheit der Textworte nicht leicht gemacht, da die Psalmen weder in der

äußeren Form der musikalischen Gestaltung eine bequeme Handhabe bieten, noch durch den Ausdruck im allgemeinen die musikalische Produktion bestimmt anregen. Der Komponist muß daher in nicht gewöhnlichem Grade selbstthätig sein, und es wird dadurch begreiflich, wenn er die Gesetze und Formen seiner Kunst mit einer gewissen Schärfe handhabt, und ihnen, soweit es ohne schädlichen Zwang geschehen kann, die Fassung des wörtlichen Ausdrucks hie und da unterwirft.

Um in diese Reihe einander verwandter Musikstücke Abwechslung zu bringen, hatte sich eine Norm gebildet, nach welcher die einzelnen in verschiedener Weise behandelt wurden. Sie ging nicht gerade mit Nothwendigkeit aus der Beschaffenheit der Texte hervor; das Bestreben, verschiedenen Richtungen der Kunstübung und des Geschmacks zu genügen, hat ebenfalls, wie auch bei den Litaneien, darauf Einfluß geübt.

Die beiden Vespern sind der Haltung und Arbeit nach einander sehr ähnlich. Verschiedene Stücke sind in beiden mit größerer Vorliebe behandelt, im ganzen dürfte man kaum eine bestimmt über die andere setzen, doch ist vielleicht die frühere etwas ernsthafter.

Der erste Psalm Dixit Dominus ist in einem lebhaft bewegten Satze dargestellt, dessen Hauptcharakter Kraft und Würde ist; bei gleicher Grundstimmung ist in der ersten Komposition mehr Feuer und Glanz, in der zweiten mehr Ruhe und Milde hervortretend. Die Art der Behandlung kann man etwa der im Gloria und Credo der Messe vergleichen. Ohne eine durchgeführte thematische Verarbeitung sind gewisse Hauptmotive festgehalten und in verschiedener Art zur Geltung gebracht. So werden die lebhaften Figuren der Saiteninstrumente nicht allein harmonisch verschieden gewendet, sondern auch kontrapunktisch — bald imitatorisch, bald durch Kombination verschiedener Motive — bearbeitet. Die Singstimmen sind zwar frei und selbständig geführt, aber abgesehen von einzelnen leichten Eintritten wesentlich harmonisch behandelt; Solostimmen treten mitunter zwischen den Chor, ohne aber etwa merklich bevorzugt zu sein.

Der zweite Psalm Confitebor tibi Domine ist in der früheren Vesper (S. II. 6.) ein Chorsatz mit untermischtem Solo, nur von der Orgel und den Saiteninstrumenten begleitet (E moll $^3/_4$). Diese schöne und reife Komposition steht durch Innigkeit und

Zartheit des Gefühls, wie Einfachheit und Reinheit der Form der Messe in F dur (S. 288 ff.) nahe. Allein dort ist die Behandlung durchaus kontrapunktisch, hier wesentlich harmonisch. Eine Fülle der reichsten und überraschendsten Harmonien wird durch den selbständigen Gang der Stimmen in lebendiger Bewegung und natürlicher Entwickelung ausgebreitet, trotz vieler Vorhalte und unerwarteter Wendungen immer klar und wohllautend und immer der wahre und einfache Ausdruck der Stimmung[10]. Diese ist nicht die eines aufgeregten Bußfanatismus, sondern einer von dem Gefühl der Schuld, die sie zu bekennen sich gedrungen fühlt, schmerzlich ergriffenen Seele. Das Maßhalten im Ausdruck einer Stimmung, die leicht ins Sentimentale überschlägt, trifft mit dem Ebenmaß der Form im einzelnen wie im ganzen vollkommen überein. Der entsprechende Satz in der zweiten Vesper (S. II. 7) steht mit diesem nicht auf gleicher Höhe. Er hält im allgemeinen die im ersten Satz angeschlagene Stimmung fest und steigert sich zu höherem Ernst, ist auch ein durchaus tüchtiges und wohlklingendes Musikstück, das an seinem Platze gute Wirkung macht; allein die poetische Schönheit jenes Satzes ist hier nicht zu finden.

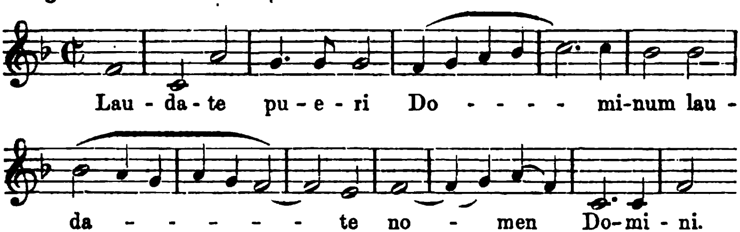
Am wenigsten eigenthümliche Färbung hat der dritte Psalm Beatus Vir. In beiden Vespern ist es ein lebhafter, kräftiger, man kann fast sagen heiterer Satz, der dem Gloria oder Credo mancher Messen ziemlich nahe steht, jedoch den Charakter des Ernstes nicht in dem Maße aufgiebt, wie es dort wohl der Fall ist. Auch hier wechseln Solostimmen mit dem Chor ab[11], ohne daß der stetige Fluß, in dem das Ganze fortgeht, dadurch unterbrochen wird. In der früheren Komposition sind einige schöne Effekte harmonischer Art, in der späteren treten mitunter kontrapunktische Wendungen hervor; eine lebhafte, rauschende Begleitung in den Geigen ist beiden gemein.

Wie in der Litanei das Pignus futurae gloriae, so war

[10] Auch die einfache, aber mitunter in der schönsten Weise selbständig eintretende Begleitung, namentlich der Violinen, hebt die Wirkung des Ganzen ähnlich wie in jener Messe.

[11] In der zweiten Vesper ist dem Solosopran bei den Worten cornu eius exaltabitur eine lange Triolenpassage gegeben, was dort sonst nicht weiter vorkommt. [Nach dem 12. Takte desselben Satzes hatte Mozart anfangs eine andere Fortführung versucht, dieselbe aber später verworfen. Vgl. Revisionsbericht im R. B.]

in der Vesper der vierte Psalm Laudate pueri zu einer streng kontrapunktischen Behandlung bestimmt worden, und ein gründlicher Kirchenkomponist mußte sich hier ausweisen. In der ersten Vesper ist denn auch dieser Psalm[12] ein tüchtiges Stück kontrapunktischer Arbeit in sehr eigenthümlicher und von der strengen Regelmäßigkeit, welche bei Mozart vorherrscht, abweichender Form. Es beginnt mit einem unendlichen Kanon; die 12 Takte lange Melodie des Soprans



wird 3 Takte später vom Alt im Einklang vollständig nachgeahmt, dann folgt der Tenor in der Oktave, diesem der Baß im Einklang. Der Sopran nimmt nach Beendigung der Melodie dieselbe wieder auf, Alt und Tenor folgen; der regelrechte Gang des Kanons wird aber dann durch eine vollständige Finalkadenz unterbrochen, in der sich alle Stimmen auf der letzten Schlußnote der Melodie des Basses vereinigen. Ein kurzes Thema, das der Baß jetzt einführt



wird von den übrigen Stimmen in gleicher oder Gegenbewegung nachgeahmt, und geht bald in einen kurzen Satz über, der in D moll schließt. Hierauf setzt der Sopran mit einer neuen charakteristischen Melodie ein



deren Anfangstakte von den übrigen Stimmen imitirt werden; anstatt einer weiteren Durchführung tritt im Alt ein neues Thema

[12] Früher gedruckt als Offertorium Amavit eum dominus. Wien, Diabelli.

ein, dem ein Gegenthema folgt, die beide mit einander imitirt werden



worauf ein kurzer verbindender Satz (suscitans) folgt, in welchem der Sopran, von den übrigen Stimmen in Imitationen begleitet, die Melodie führt und welcher in A moll schließt. Dann beginnt der Alt wieder mit dem obigen Thema des Sopran, hier in F dur (ut collocet), der Sopran folgt mit dem zweiten (cum principibus), die imitatorische Figurirung aber macht bald einer schönen harmonischen Bearbeitung Platz, auf welche der dritte Satz folgt: die imitatorischen Stimmen sind in demselben Charakter gehalten, der Alt hat nun einen anderen Cantus firmus. Hieran schließt sich endlich eine lange Coda, aus einzelnen Abschnitten früherer Themen gebildet, die auf mannigfache Art kontrapunktisch in Engführungen und Gegenbewegungen durchgearbeitet werden; dieselbe gelangt im Orgelpunkt auf der Dominante zum Abschluß. Dabei ist wohl zu bemerken, daß die Stimmen nicht allein selbständig, häufig bedeutend und charakteristisch, sondern auch sangbar und wohlklingend geführt sind. Die Melodien, welche als Cantus firmus auftreten, mögen zum Theil wenigstens Choraltönen entnommen sein.

Ungleich höher gespannt ist die kontrapunktische Kunst in der zweiten Vesper [13], wo eine Reihe schwieriger Aufgaben, die in streng geschlossener Form gelöst werden, zusammengedrängt sind. Nach der ersten regelmäßigen Durchführung des Themas



tritt ein zweites Motiv auf



[13] Zuerst gedruckt als Offertorium Sancti et iusti. Wien, Diabelli.

welches anfangs frei behandelt wird und in einen kurzen harmonischen Satz ausläuft, der nachher wieder als Zwischenglied verwendet wird. Nun werden beide Motive mit einander verbunden



und zusammen durchgeführt, worauf dieser Abschnitt in einer Engführung des Hauptthemas, indem die Geigen das Nebenmotiv aufnehmen, auf dem Dominantakkord schließt. Nachdem das Hauptthema wieder eingesetzt hat, tritt die Umkehrung desselben als Gegenthema hinzu



und die regelmäßige Durchführung endet in den obigen Zwischensatz, nach welchem nun das Thema und die Umkehrung zusammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auftreten



während die Geigen eine selbständige Begleitung ausführen. Nachdem die obige Engführung wieder auf den Dominantakkord geführt hat, treten in eigenthümlicher Steigerung beide ersten Motive zwischen die Singstimmen und die Begleitung vertheilt auf



Ein freier Schluß führt die kunstreiche Arbeit kräftig und bündig ans Ende.

Wie zur Erholung von dieser Anstrengung wird der fünfte Psalm Laudate dominum als ein Solosatz von gefälligem Charakter behandelt. In der früheren Vesper ist es ein Sopransolo mit obligater Orgel, das zwar nicht in der bestimmten Arienform gesetzt, aber durch lange brillante Koloratur und die leichte Haltung des melodiösen Theils mehr der weltlichen Musik angehört als irgend ein Stück Mozartscher Kirchenmusik aus diesen Jahren. Ernster gehalten ist dieser Psalm in der zweiten Vesper[14]; auch hier ein Sopransolo von mildem und lieblichem Charakter, der sich dem Pastorale nähert, durch ein Solofagott unterstützt; aber durchaus einfach, und mit einer schönen Steigerung zum Schluß, indem die Doxologie vom Chor gesungen wird.

Der Lobgesang der Maria (Magnificat anima mea), welcher den Schluß bildet, ist seiner ganzen Beschaffenheit nach für die musikalische Darstellung am geeignetsten. Die Verbindung aber, in welche er hier durch eine bestimmte Gestaltung des Ritus mit den vorangegangenen Psalmen gesetzt ist, bedingt auch für ihn eine dem Umfang wie der Auffassung nach entsprechende Behandlung. Wir finden daher weder eine umfassende, die einzelnen

[14] [Auch dieses Stück war bereits früher bei Diabelli in Wien als Graduale erschienen, K. Anh. 115. Im Jahre 1873 wurde es von Rheinberger mit Textübersetzung und beigefügtem Klavierauszug (Berlin bei Simrock) herausgegeben. Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1873 S. 718. 766.]

Sprüche im Detail ausführende Bearbeitung, wie sie dem Magnificat von großen Meistern zu Theil geworden ist, noch eine auf dramatisirende Charakteristik, zu welcher hier wohl Veranlassung gegeben wäre, hingerichtete Darstellung. Alles ist knapp und kurz behandelt, mit der bestimmten Absicht, ein Gegenstück zum ersten Psalm zu geben, welches das Ganze abschließen soll. Diesem entspricht nicht allein der äußere Umstand, daß hier mit der ersten Tonart wieder Trompeten und Pauken eintreten, sondern auch der verwandte Ausdruck der Stimmung und die technische Behandlung. Der lebendige und kräftige Ausdruck einer festen und fröhlichen Zuversicht, welcher beiden gemein ist, wird natürlich hier dem Texte gemäß gesteigert, da dort die Verheißung, hier der Dank für ihre Erfüllung ausgesprochen wird. Im Einklange damit ist auch die technische Behandlung, besonders durch den erweiterten Gebrauch kontrapunktischer Formen, bedeutender und lebendiger; im ganzen aber herrscht in beiden ein Ton und eine Farbe, und eine zusammengedrängte, rasch zu Ende treibende Darstellung. Die Worte magnificat anima mea Dominum sind in einem kurzen langsamen Satz als eine feierliche Einleitung behandelt; mit et exultavit tritt ein lebhaftes Tempo ein, das bis zu Ende festgehalten wird, in welchem Chor und Solo in der schon bekannten Weise abwechseln. Auch hier kann man die Beobachtung machen, daß charakteristisches Hervorheben einzelner Momente in dem früheren Magnificat meist durch harmonische, im zweiten durch kontrapunktische Mittel bewirkt wird.

Zeigen uns diese Arbeiten in der Kirchenmusik ein anhaltendes und erfolgreiches Streben auf einer bereits früher eingeschlagenen Bahn, selbst unter ungünstigen Umständen, so führen uns Mozarts Versuche in der dramatischen Musik auf ein neues Gebiet.

Bei seiner außerordentlichen Neigung, für die Bühne zu schreiben, welche durch die mannigfachen Anregungen der Reise nur erhöht war, werden wir uns' nicht wundern, wenn selbst die theatralischen Unternehmungen in Salzburg ihm eine erwünschte Veranlassung zum Komponiren boten. Als er wieder nach Hause kam, gab eine Schauspielergesellschaft unter Böhms Direktion dort Vorstellungen; im Jahre 1780 finden wir Schikaneder mit seiner wandernden Truppe, der mit der Mozartschen Familie befreundet wurde, sich auch am Bölzelschießen betheiligte und

schon damals Mozarts Talent für sich zu benutzen verstand[15]. Diesen Aufführungen verdanken, obgleich die Zeit der Entstehung nicht mehr genau zu ermitteln ist, zwei größere Arbeiten ihren Ursprung oder wenigstens ihre neue Bearbeitung.

Die erste ist die Musik zu „Thamos, König in Egypten“, (345 K., S. V. 12 mit Wüllners R. B.), einem heroischen Drama von Freih. Tob. Phil. v. Gebler, der ungeachtet seiner hohen Stellung sich seit 1769 eifrig an der Reformation des Wiener Theaters betheiligte[16]. Der Inhalt des Stückes wird kurz anzugeben sein, da es so gut wie verschollen ist[17].

Menes, König von Ägypten, ist durch einen Empörer Ramesses vom Thron gestürzt und wie man allgemein glaubt umgekommen; er lebt aber unter dem Namen Sethos als Oberpriester des Sonnentempels, nur ein Priester Hammon und der Feldherr Phanes wissen um das Geheimnis. Nach dem Tode des Ramesses ist sein Sohn Thamos Erbe des Throns; der Tag ist gekommen, wo er, mündig geworden, mit dem Diadem geschmückt werden und sich eine Gemahlin wählen soll. Vergebens suchen die Freunde Menes zu bestimmen, daß er seine Ansprüche auf den Thron geltend mache; er will dem edlen Jüngling, den er achtet und liebt, nicht entgegentreten. Aber Pheron, ein Fürst und Vertrauter des Thamos, hat im Bunde mit Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen, gegen ihn eine Verschwörung angestiftet und bereits einen Theil des Heeres gewonnen. Tharsis, die Tochter des Menes, welche von allen (auch von ihrem Vater) todt geglaubt wird, ist von Mirza unter dem Namen Sais erzogen; sie soll als die rechtmäßige Thronerbin ausgerufen werden, und da sie dann ihren Gemahl zu wählen das Recht hat, so will Mirza sie im voraus für Pheron gewinnen. Da

[15] Wolfgang hatte versprochen ihm eine Arie zu komponiren, die noch nicht fertig war, als er des Idomeneo wegen nach München reiste; vom Vater gemahnt, schrieb er mitten unter dem eifrigsten Arbeiten an Idomeneo auch diese Arie und schickte sie nach Salzburg (22. Nov. 1780). [Auch mit Böhm blieb Mozart in Briefwechsel und hatte, wie es scheint, auch ihm eine Arie versprochen, nach einem neuerdings von Fischer (W. Amad. Mozart Sohn, Karlsbad) veröffentlichten Briefe an das Bäsle vom 24. April 1780.]

[16] Ein Nekrolog steht Wien. Ztg. 1786 Nr. 31. Vgl. Gervinus, Gesch. d. poet. Nat. Litt. IV S. 590. [F. M. Richter, Geistesströmungen. Berlin 1875. R. M. Werner, Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel 1771—86. Berlin 1888.]

[17] Erschien Wien 1774. Frkf. 1775 und in Freih. v. Geblers theatralischen Werken (Prag und Dresden 1772 f.) III S. 305 ff. [Ein Exemplar der Prager Ausgabe, mit einer Aufschrift von Leop. Mozarts Hand, lag Wüllner vor, möglicherweise also das von Mozart benutzte. Aufgeführt wurde es 1774 im Wiener Burgtheater.]

sie entdeckt, daß Sais den Thamos liebt — so wie dieser sie —, verleitet sie dieselbe durch eine Täuschung zu dem Wahn, daß Thamos vielmehr ihrer Gespielin Myris seine Neigung schenke, und Sais ist edelmüthig genug, ihre Liebe und die Hoffnung auf den Thron der Freundin zu opfern. Ebenso edelmüthig weist Thamos jeden Verdacht gegen Pheron zurück und überträgt ihm vielmehr den Oberbefehl. Da nun die Zeit der Ausführung naht, entdeckt zuerst Pheron dem Sethos, den er für einen treuen Anhänger des Menes und demnach für einen Feind des Thamos hält, das Geheimnis, wer Sais sei, und seine Pläne; dieser trifft sogleich in der Stille Vorbereitungen, um Thamos zu retten. Auch Sais wird darauf durch Mirza und Pheron, nachdem sie mit einem Eide Schweigen gelobt hat, in das Geheimnis eingeweiht und soll erklären, daß sie Pheron wählen werde. Da sie eine bestimmte Antwort ablehnt, spricht Pheron gegen Mirza seinen Entschluß aus, im äußersten Fall sich des Thrones mit Gewalt zu bemächtigen. Sais, die sich von Thamos nicht geliebt glaubt, und ihn deshalb nicht zum Gemahl wählen, aber auch ihn nicht vom Throne stoßen will, thut das feierliche und unwiderrufliche Gelübde, sich dem Dienst der Sonne als Jungfrau zu weihen; Thamos kommt dazu, und nun entdeckt sich zu ihrem Leid ihre gegenseitige Liebe. Sethos, der zu ihnen tritt, klärt jetzt Thamos über die Treulosigkeit Pherons auf, und entdeckt ihm die Herkunft der Sais. Pheron, durch die sich verbreitende Nachricht, daß Menes noch lebe, bestürzt, kommt, um mit Sethos Rath zu pflegen, und bleibt fest bei seinem verrätherischen Plan. In feierlicher Versammlung soll Thamos als König bestätigt werden; da beweist Mirza, daß Sais die todt geglaubte Tharsis und die Erbin des Thrones sei: Thamos ist der erste, der ihr als Königin huldigt. Als sie darauf gedrängt wird, zwischen Thamos und Pheron zu wählen, erklärt sie, daß sie durch ein Gelübde gebunden und Thamos der nächste dem Thron sei. Nun ruft Pheron seine Anhänger zu den Waffen, als Sethos dazwischen tritt und sich als Menes zu erkennen giebt: alles stürzt ihm in freudiger Rührung zu Füßen. Pheron wird entwaffnet und abgeführt, Mirza ersticht sich selbst. Menes entbindet als Herrscher und Vater Sais ihres Gelübdes, vereint sie mit Thamos und hebt beide auf den Thron. Den Beschluß macht die Botschaft, daß Pheron unter Gotteslästerungen vom Blitz erschlagen sei.

Zu diesem Drama hatte Mozart [18] zunächst vier Instrumental-

[18] [Daß die Musik zum König Thamos während des Aufenthalts in Salzburg 1779 oder 1780 geschrieben sei, folgerte Jahn aus der Handschrift und dem Papier der Originalpartitur und der Behandlung des Orchesters, und fand die Bestätigung in einer Äußerung Mozarts von Wien aus an seinen Vater (15. Febr. 1783): „Es thut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht ge-

säße geschrieben, welche zwischen den Aufzügen, und einen, welcher zum Schluß des Ganzen gespielt werden sollte. Es war kein neuer Gedanke, zu bedeutenden Dramen eine entsprechende Musik zu komponiren, statt der gewöhnlich abgespielten gleichgültigen oder störenden Instrumentalsäße. Schon Joh. Ad. Scheibe (1708—1776) hatte im Jahre 1738 für das Theater der Neuberin Musik zum Polyeukt und Mithridat geschrieben und sich dann im kritischen Musikus (St. 67 S. 617 ff.) ausführlich über diese Gattung von Musik erklärt. Er verlangt, daß die Anfangssymphonie sich überhaupt auf das ganze Stück beziehe, zugleich aber auch den Anfang desselben vorbereite; daß die Symphonien zwischen den Aufzügen sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten, beide Aufzüge mit einander verbinden und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen; daß die Schlußsymphonie auf das genaueste mit dem Schluß übereinstimme, um die Begebenheiten den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Er findet, daß eine Veränderung der Instrumente allerdings nöthig sei, damit die Zuschauer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden; man müsse aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken könne, was man ausdrücken solle. Ihm waren Joh. Christ. Hertel (1726—1789) mit der Musik zu Cronegks Olint und Sophronia[19] und andere gefolgt, unter ihnen Agricola mit einer Musik zur Semiramis (nach Voltaire), welche Lessing einer Analyse würdig geachtet hat, in der er sich namentlich dawider erklärt, daß die Zwischenmusik auch auf den folgenden Akt vorbereiten solle, und verlangt, daß sie nur das ausführe und abschließe, was bereits vorangegangen ist[20].

fiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Musik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl schwerlich gehen. — Schade ist es gewiß!" Daß jedenfalls der erste Entwurf schon dem Jahre 1773 angehört, wissen wir jetzt aus Geblers Briefen, worüber in der Ergänzung zu diesem Bande das Nähere mitgetheilt wird.] Mozart gab seine Musik 1786 dem bedrängten Schauspieldirektor Bulla, der damit gute Einnahmen erzielte (Nissen S. 685); im selben Jahre wurde König Thamos auch in Berlin als Festspiel gegeben (Teichmanns litt. Nachl. S. 40). — Die ganze Musik wurde mit einem verbindenden Gedicht von Gisb. v. Vincke in Frankfurt im Jahre 1866 und in Wien 1868 mit Beifall aufgeführt.

[19] Vgl. Schmid, Nekrolog I S. 363 f.

[20] Lessing, Hamb. Dramat. St. 26 f. (Werke VI S. 115 ff.).

Voglers Ouverture und Zwischenakte zu Hamlet wurden 1779 in Mannheim gegeben[21]. Auch in Salzburg hatte M. **Haydn** im Jahre 1777 eine Musik für eine Aufführung von Voltaires Zaire durch französische Schauspieler gemacht, welche mit großem Beifall aufgenommen war[22].

Die Musik zum König **Thamos** hat auffallend genug keine Ouverture, was vielleicht darin seinen Grund hat, daß das Drama mit einem Chor beginnt, also schon mit Musik eingeleitet wird[23]. Jeder Entreakt schließt sich an die Schlußscene des vorhergehenden Akts an und sucht die in derselben erregten Empfindungen musikalisch auszudrücken; Mozart hat jedesmal kurz darüber geschrieben, was ihm das leitende Motiv war[24]. So

[21] Betracht. der Mannh. Tonsch. I S. 313 ff. III S. 253 ff.

[22] S. 265. „Die Zwischenmusiken von Haydn [zur Zaire] sind wirklich schön" schreibt L. Mozart (6. Okt. 1777). „Unter einem Act war ein Arioso mit Variationen für Violoncello, Flauti, Oboe etc., und ohngefähr da eben eine piano Variation vorausging, trat eine Variation mit der türkischen Musik ein, welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle Frauenzimmer erschraken und ein Gelächter entstand. Zwischen dem vierten zum fünften Act war ein Cantabile, wo immer das englische Horn dazwischen ein Recitativ hatte, und dann das Arioso wieder eintrat, welches sehr mit der vorhergehenden traurigen Scene der Zaire und dem folgenden Act übereinkam".

[23] Man könnte vermuthen, daß die S. 591 erwähnte Ouverture für dieses Schauspiel bestimmt gewesen sei; dadurch wäre dann auch die Zeit der Komposition bestimmt. Allein sie ist auf anderem Papier geschrieben als die übrigen Instrumentalsätze, und Mozart ist auch in diesen äußerlichen Dingen ordentlich und sauber. Ferner dürfte man wohl erwarten, daß eine Ouverture zu König Thamos von der feierlichen Würde, welche die Chöre charakterisirt, etwas aufgenommen habe; übrigens wäre sie nicht unpassend.

[24] [Diese Beischriften sind in der Originalpartitur, wie eine spätere Vergleichung gezeigt hat, zum Theil von Leopold Mozart geschrieben. Daraus darf aber nicht gefolgert werden, daß sie auch von diesem herrühren und Wolfgangs Intentionen fremd waren. „Es ist eine feststehende Thatsache, daß bei den meisten von Mozart in Salzburg geschriebenen Kompositionen der Vater die Reinschriften einer Revision unterzog und das hinzufügte, was dem ordentlichen Mann nicht mit der gehörigen Sorgfalt ausgeführt zu sein schien. Das sind aber weder Korrekturen noch Ergänzungen, welche die Sache selbst, die Komposition nach Inhalt und Form betreffen und etwa den Komponisten verbessern sollen, sondern nur äußerliche Dinge, Angabe des Tempo, Bezifferung des Basses, Vervollständigung solcher Bemerkungen, welche Wolfgang aus Flüchtigkeit oder Bequemlichkeit mangelhaft eingetragen hatte. Das alles ist aber immer in Übereinstimmung mit Wolfgangs Intentionen, ohne selbständiges Eingreifen ausgeführt, wie von einem sorgfältigen Kopisten nach Anleitung des Komponisten. — Daß Leopold Mozart nicht in einer müßigen Stunde mit seinem Gebler in der Hand Interpretationskünste an seines Sohnes Entreakts hat üben wollen, liegt auf der Hand. Er hat vielmehr wie gewöhnlich die

steht über dem ersten Satz: „Der erste Aufzug schließt mit dem genommenen Entschluß zwischen Pheron und Mirza, den Pheron auf den Thron zu setzen". Auf die Schlußworte der Mirza: „Mirza ist ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrsche oder stirb!" fällt das Orchester mit drei feierlichen, durch Pausen gehobenen Akkorden ein; dann beginnt ein unruhig bewegtes Allegro (in C moll). Dieses hat allerdings etwas von einem aufregenden Gespräch und wer im Theater saß, konnte wohl Mirza als die den Pheron aufstachelnde, leidenschaftliche Frau in demselben heraushören; übrigens ist die Charakteristik nicht sehr bedeutend. Bemerkbar ist nur, daß die einzelnen Glieder der Motive kürzer und kontrastirender sind als gewöhnlich bei Mozart; sonst haben wir einen in gewöhnlicher Weise geordneten, nur nicht ausgeführten Satz in zwei Theilen mit einer Coda vor uns.

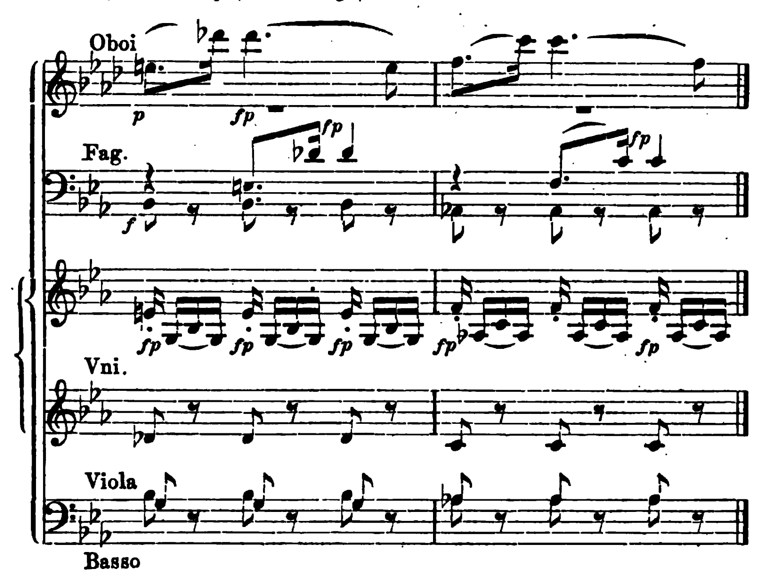
Der zweite Entreakt hat womöglich eine noch allgemeinere Aufgabe. „Thamos guter Charakter zeigt sich am Ende des zweiten Aufzugs. Der dritte Aufzug fängt sich mit Thamos und dem Verräther Pheron an" — mit jener Unterredung, wo Thamos dem Pheron seinen festen Glauben an dessen Treue ausspricht und seinetwegen auf Sais verzichtet, während dieser fortfährt zu heucheln. Auch hier hat Mozart einen ganz ähnlich gegliederten zweitheiligen Satz (Andante, Es dur) geschrieben, allein er hat zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Charakter der beiden Personen durch bestimmte Motive zu charakterisiren, die er auch durch Überschriften bezeichnet

Bemerkungen, welche Wolfgang nur einzutragen versäumt hatte, nachträglich hineingeschrieben und ist als der authentische Gewährsmann dessen, was Mozart verstanden wissen wollte, anzusehen." O. Jahn, Allg. Mus. Ztg. 1866 S. 163.]


(Pherons falscher Charakter.)
Oboi
Fag.
fp
fp
fp
fp
Corni in Es.
fp
fp
fp
fp
fp
fp
Vni con sord.
Viola
Basso
(Thamos Ehrlichkeit.)
fp
fp
fp
fp
fp
pizz.
pizz.



Man sieht leicht, daß der musikalische Kontrast die Hauptsache und die Charakteristik der Stimmung wiederum eine sehr allgemeine ist, ganz abgesehen davon, daß Ehrlichkeit und Falschheit musikalisch nicht auszudrücken sind, was auch Mozart trotz seiner naiven Überschriften schwerlich so gemeint hat. Die Unzulänglichkeit solcher Charakteristik zeigt sich auch im zweiten Theil, wo beide Charaktere zusammen gestellt werden



Hier ist der Ausdruck der Empfindung noch allgemeiner geworden, wenn sie gleich durch einzelne Momente des Gesprächs angeregt ist, und wir haben nur die musikalische Ausbildung der einmal gegebenen Motive vor uns, nicht den Verfolg einer dramatischen Situation; anders kann freilich der Musiker auch gar nicht verfahren.

Günstiger stellte sich die Aufgabe beim dritten Entreakt. Hier schließt sich die Musik zunächst an die letzte Scene an — „der dritte Aufzug schließt mit der verrätherischen Unterredung der Mirza und des Pherons" — in einem wild bewegten, stark accentuirten Allegro, das aber bald abbricht und verhallt. Damit wendet die Musik sich dem Anfang des vierten Aktes zu, welcher mit dem Gelübde der getäuschten Sais beginnt. Hier gewahrt man deutlich den Einfluß der Melodramen auf Mozart;

denn er verfolgt mit seiner Musik den ganzen Monolog der Sais in seinen einzelnen Wendungen, die jedesmal durch eine Überschrift angedeutet sind. Ja, man kann zweifeln, ob er nicht an wirklich melodramatischen Vortrag gedacht habe, wiewohl keine Pausen für die Rede gelassen sind, und der Fluß des musikalischen Vortrags, trotz dem öfteren Tempowechsel, ununterbrochen fortgeht[25]. Sonst würde diesen Satz, da er die erste Scene vollständig vorwegnimmt, der Lessingsche Vorwurf am meisten treffen. An sich ist er der ansprechendste und wohl auch der gelungenste; ungeachtet der Zertheilung in einzelne Momente bewahrt er Zusammenhang und Einheit und hält den Charakter einer zarten Anmuth, welche einer schüchternen Jungfrau wohl entspricht, durchweg fest.

Der vierte Entreakt ist wiederum ein lebhafter Satz (Allegro vivace assai), der die „allgemeine Verwirrung" schildern soll, mit welcher der vierte Aufzug schließt. Allerdings läßt sich in dem unruhig bewegten Motiv, dem ein anderes würdig gehaltenes gegenüber gestellt ist, der Gegensatz der Verschwörer und des Thamos mit seinen Anhängern erkennen, wenn man bereits von dem unterrichtet ist, worauf die Musik deutet. Da die Zuhörer im Theater die Kenntnis der faktischen Voraussetzungen von der Bühne her der Musik entgegenbringen, so reicht für sie auch eine so allgemein gehaltene Charakteristik aus. Die Musik erfüllt also ihren nächsten Zweck, aber sie hat sich an Voraussetzungen gebunden, die außerhalb ihres Bereichs liegen und deren Kenntnis doch für die richtige Auffassung unerläßlich ist; dadurch wird sie nicht minder abhängig als durch Textworte, ohne die Vortheile, welche die unmittelbare Verständlichkeit des Wortes bringt, zu gewinnen.

Der Schlußsatz schildert „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod". Da diese Stimmung mit einem furchtbaren Donnerwetter zusammenfällt, so lehnt sich die musikalische Cha-

[25] [Wüllner, Rev. Ber. S. 62, faßt den Satz ebenfalls als Melodram, und führt hierfür namentlich den Umstand an, daß mitten im Stücke (S. 49 der Part.) beigeschrieben ist „der vierte Aufzug", daß hier also der Vorhang aufgehen sollte. Diese Auffassung, welche auch die des Herausgebers ist, entfernt sich übrigens nicht, wie Wüllner meint, von O. Jahns Ansicht. — An Stelle des Allegretto Part. S. 50, Syst. 1 sollte anfangs ein Andantino stehen, dessen erste, von Mozart dann durchstrichene Takte S. 63 des R. B. mitgetheilt werden.]

rakteristik zunächst hieran an, ohne — wie schon die Überschrift beweist — eine eigentliche Detailmalerei zu beabsichtigen; es ist ein wildkräftiger Satz von einer der Aufgabe entsprechenden Wirkung[26].

Unverkennbar hat Mozart sich, angeregt durch das Melodram, mit Behagen an die Aufgabe gemacht, durch die Instrumentalmusik im Detail zu charakterisiren, und doch überwiegt bei ihm fast überall das Moment der musikalischen Gestaltung. Die Eindrücke, welche ihm das Drama giebt, werden für ihn nur Impulse, die einzelnen Motive eines nach musikalischen Normen gegliederten Satzes schärfer zu betonen und miteinander in Kontrast zu setzen; die spezifische Charakteristik der dramatischen Situation kommt nicht zu voller Energie. Das fällt freilich zum guten Theil auf das Drama zurück, das durch seine Charakter- und Situationszeichnung dem Komponisten gar wenig mächtig und bestimmt wirkende Anregung bietet; eine überwältigende dichterische und dramatische Kraft hätte ohne Zweifel noch eine andere Musik hervorgerufen. Daß ein solches Drama damals Beifall und Theilnahme fand[27], daß es Mozart zu seiner Komposition veranlaßte, ist ein sprechendes Zeugnis für den Geschmack jener Zeit. Shakespeare und Goethe hatten die geistige Atmosphäre, in welcher Mozart groß geworden war, noch nicht durchdrungen; die Poesie mußte die Forderung einer das individuellste Leben zur Anschauung bringenden Charakteristik erst aussprechen und erfüllen, ehe dieselbe auf dem Gebiete der Musik sich geltend machen konnte.

[26] Das Orchester für diese Sätze ist das gewöhnliche Salzburger; außer den Saiteninstrumenten Oboen, Fagotts und Hörner, und bei 3 Entreakts (I, IV, V) auch Trompeten und Pauken.

[27] Wieland, der den ersten ihm von Gebler mitgetheilten Akt sehr lobte (Auswahl denkw. Briefe II S. 14 ff.), jauchzte dem vollendeten Drama lebhaften Beifall zu (ebend. S. 26 f.). Bald nachher (ebend. S. 27 f.) wünschte er doch den Schluß geändert, und mißbilligte es, daß die tugendhaften Leute ganz idealisch und die Lasterhaften ganz Teufel seien. Auch Ramler, Sulzer, Thümmel sprachen von König Thamos mit großer Anerkennung (Schlegel, Deutsch. Mus. IV S. 139 f. 153. 159). Er wurde gleich ins Französische (Wieland, Ausw. denkw. Br. II S. 30 [Werner a. a. O. S. 136]) und im Jahre 1780 von J. L. v. Berghoff, Sekretär des Fürsten Colloredo, in Wien ins Italiänische übersetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieser Übersetzung, das wahrscheinlich an den Erzbischof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; vermuthlich dachte er daran, die italiänische Übersetzung seinen Chören unterzulegen.

Gebler hat seinem Drama noch durch Chöre eine besondere Würde zu geben gesucht, wobei ihm Racines Athalia zum Vorbild gedient haben mag. Das Schauspiel beginnt mit einem feierlichen Opfer im Sonnentempel, während dessen die Priester und Sonnenjungfrauen eine Hymne an die Gottheit singen; ebenso wird zu Anfang des fünften Aufzugs die Krönung des Königs durch ein Opfer eingeleitet, bei welchem die Priester und Jungfrauen wiederum eine Hymne singen[28]. Diese Chöre haben Mozart zu großartigen und mit allem Glanz auch der äußeren Mittel ausgestatteten Kompositionen Veranlassung gegeben. Es sind die allgemein bekannten Hymnen mit einem (für den ersten und den noch zu erwähnenden dritten Chor) später untergelegten, lateinischen Text, dem dann wieder eine deutsche Übersetzung substituirt worden ist[29]. Das Urtheil über Auffassung und Stil derselben wird natürlich etwas anders ausfallen, wenn man weiß, daß diese Chöre für das Theater bestimmt waren, als wenn man sie für Kirchenmusik hält, und doch haben gerade diese Hymnen, die durch unzählige Aufführungen in Kirchen weit verbreitet sind, als Hauptzeugen für Mozarts Richtung in der Kirchenmusik dienen müssen. Ohne Frage sind sie ihrer ganzen Auffassung nach großartiger, freier, bedeutender als irgend eine seiner Messen aus dieser Zeit, weil er sich hier nach keiner Seite hin durch Konvention gebunden fühlte. Ein feierlicher Gottesdienst wurde auf der Bühne vorgestellt, der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem höchsten Wesen erhielt durch das ägyptische Kostüm eine eigenthümliche, die Phantasie anregende Färbung: so suchte er diese Empfindung auch musikalisch mit möglichster Wahrheit und Kraft wieder zu geben. Aber er war sich wohl bewußt, daß es sich um dramatischen Ausdruck handle. Daher ist in den Formen alles vermieden, was direkt an die Kirche erinnern

[28] In dem Komponisten der zur Aufführung bestimmten Chöre, welche Gebler an Ramler und Wieland schickte, hatte Schweitzer einen Anfänger von großer Anlage erkannt. Daß dieser talentvolle Anfänger nicht etwa Mozart sei, wird jedem ein Blick auf die Chöre zeigen. [Vgl. jedoch Werner a. a. O. S. 141 und die Ergänzung zu diesem Bande.] — Bei Simrock in Bonn sind „Zwei Chöre zu dem Schauspiel Thamos von Mozart im Klavierauszuge von C. Zulehner“ erschienen, die sicherlich nicht von Mozart herrühren. Wahrscheinlich ist eine namenlose, für irgend eine Bühne bestimmte Komposition, weil man wußte, daß auch Mozart eine solche geschrieben habe, ohne nähere Prüfung diesem beigelegt.

[29] Das Nähere s. Beilage „die Chöre zu König Thamos“.

könnte, vielmehr durch Anwendung äußerer Mittel ein Eindruck von Glanz und Pracht gegeben, welcher in dieser Weise der Kirche fremd war, vor allem aber das subjektive Moment der Empfindung stark hervorgehoben und lebhaft ausgedrückt. Ist nun ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen Chören und der gleichzeitigen Kirchenmusik Mozarts unverkennbar, so wird man dagegen in der Art, wie das Feierliche, Bedeutsame der ernsten Ceremonie hier und in der Zauberflöte wiedergegeben ist, eine bestimmte Verwandtschaft wahrnehmen. Das Drama selbst trifft in seiner deistisch-humanistischen Tendenz wie in dem ägyptisirenden Kostüm und Sonnenkult mit der Zauberflöte zusammen. Wenn das auch hier von der Freimaurerei ausgeht[30], so konnte Mozart damals nicht dadurch beeinflußt werden. In der Musik der Zauberflöte zeigt freilich alles, namentlich die Kraft in der knappsten Form sich zu konzentriren, die reife Vollendung, während wir hier den jugendlichen Künstler vor uns sehen, der über die Gelegenheit erfreut ist, mit vollem Maße sein Bestes herzugeben und sich selbst ein rechtes Genüge zu thun. Diesen Chören gegenüber begreift man, wie er sich freute, als er nach Paris ging (S. 486), daß das Orchester dort gut und stark sei, und man Chöre, seine „Hauptfavorit-Composition“, dort gut aufführe und etwas darauf halte; man kann sich danach vorstellen, wie er die Chöre behandelt haben würde, wenn er in Paris eine große Oper geschrieben hätte. Den Text Geblers, aus welchem nach Wieland ein Gluck etwas Vortreffliches hätte machen können, lassen sie so weit hinter sich zurück, daß Musik und Dichtung ihrer künstlerischen Bedeutung nach gar nicht derselben Zeit anzugehören scheinen. Für die Aufführung sind sie ohne Zweifel zu groß und breit angelegt und ausgeführt; sie drücken das ganze Drama mit ihrer Wucht zu Boden. Den Eindruck des Feierlichen und Erhabenen, wie ihn die Majestät symbolischer Ceremonien hervorzurufen bestimmt ist, giebt die Musik würdig und zugleich mit Feuer und Kraft wieder, Chor und Orchester wirken in großartiger und glänzender Pracht zusammen, und überraschende Harmonien werden wie von einem mächtigen Strom getragen; nur die leichteren Nebensätze — für Männer- und Frauenstimmen getheilt, auch für Solostimmen — sind minder

[30] Gebler war 1784 Großmeister der Distriktsloge zum neuen Bund (Lewis, Gesch. der Freimaurerei in Österreich S. 162). [Werner a. a. O. S. 119. 157.]

bedeutend. Haltung und Stimmung dieser Chöre ist später für verwandte Aufgaben vielfach maßgebend geworden; ebenso hat die Art und Weise, wie hier zuerst der Chor und ein vollstimmiges Orchester vereinigt sind, um bei seiner Ausführung und Gliederung im einzelnen als ein Ganzes massenhaft zu wirken, für alle späteren Leistungen dieser Art den Weg gewiesen. Mozart selbst hat später keine Gelegenheit gefunden, in großem Maßstab Chor und Orchester zu vereinigen und auf dieser Bahn weiter fortzuschreiten; Haydn hat in seinen Oratorien nach dieser Seite hin Mozarts Erbschaft angetreten, und seitdem ist man vielfältig bemüht gewesen, die von ihm im wesentlichen festgestellte Aufgabe zu lösen. Sein Orchester ist mit allen Mitteln ausgestattet, welche ihm in Salzburg zu Gebote standen; es fehlen von den später üblichen Instrumenten nur die von ihm so lebhaft vermißten Klarinetten. Dasselbe ist aber vollständig so organisirt und gegliedert, wie wir es später finden; die Holzblasinstrumente, die Blechinstrumente und die Saiteninstrumente sind zu bestimmten Gruppen vereinigt, aber vollkommen frei die verschiedensten Associationen einzugehen. Auffallend ist der Fortschritt in der Behandlung der Blechinstrumente. Die Posaunen gehen nicht mehr mit den Singstimmen, und wo sie dieselben unterstützen, geschieht es in selbständiger Weise, meist in gehaltenen Akkorden. Aber sie nehmen auch ihre eigene Stellung im Orchester, Hörner und Trompeten vereinigen sich mit ihnen zu einem Chor, dann gesellen sich auch die Hörner wieder den Holzblasinstrumenten zu, sowie die Trompeten mit den Pauken gelegentlich ihren eigenthümlichen Charakter für sich bewahren. Ebenso werden die übrigen Blasinstrumente sowohl unter sich als mit den anderen Instrumenten auf verschiedene Weise kombinirt; daß ihnen die feinere Detailausführung hauptsächlich zufällt, ist in ihrer Natur begründet. Natürlich mußte die so erweiterte Anwendung der Blasinstrumente auf die Behandlung der Saiteninstrumente Einfluß gewinnen. Selbständig und kräftig werden sie ihnen gegenübergestellt, so daß sie, wenn jene das Kolorit erhöhen, den Grundcharakter desselben bestimmen und die Einheit des Tons festhalten. Kurz, alle wesentlichen Wirkungen, welche durch die verschiedenen Kombinationen der Instrumente ihrer Klangfarbe nach hervorgerufen werden, finden wir bereits zur Anwendung gebracht, und zwar nicht als bloße

durch den Wechsel der Tonfarben hervorgebrachte Klangeffekte, sondern als Mittel das musikalische Motiv zur richtigen Geltung zu bringen. Dem so organisirten Orchester gegenüber nimmt auch der Chor eine veränderte Stellung ein. Er ist nicht mehr in dem Sinne die Hauptperson, daß alles andere nur dazu dient, ihn zu stützen; aber dadurch, daß das Instrumentale selbständig neben ihn trat, wurde er selbst freier in seiner Bewegung. Weil nun manches dem Orchester auszudrücken überlassen wurde, konnte der Chor das, was seinem Wesen gemäß war, um so schärfer und bedeutender charakterisiren, und dem vielgegliederten, stark wirkenden Orchester gegenüber mußte der Chor wiederum alle Kraft aufbieten, um festen und sicheren Schrittes einher zu gehen. Dazu war, abgesehen von der intensiven Bedeutung der Motive, vor allem freie, sangmäßige Behandlung der einzelnen Singstimmen als Grundbedingung für die Entfaltung eines naturgemäßen, kräftigen Klanges erforderlich; denn je stärker die instrumentale Wirkung des Orchesters zur Geltung kam, um so mehr mußte auch das vokale Element dem Klange nach sein Recht behaupten. Diesen verschiedenen Bedingungen im einzelnen gerecht zu werden und sie zur Gesammtwirkung harmonisch vereinigt zu halten, ist auch hier Mozarts schöne Leistung. Man vergegenwärtige sich jene früheren Werke, in welchen die Singstimmen zu einer fortlaufenden Geigenfigur und einem Basso Continuo die Harmonien ausfüllen, und halte diese Hymnen dagegen, in welchen einem selbständig auf sich selbst ruhenden Chor ein vielstimmiges, im Detail belebtes Orchester ebenso selbständig entgegensteht, beide zu einem geschlossenen Ganzen fest vereinigt — welch ein außerordentlicher Fortschritt!

Mozart, der diese Arbeit mit großer Liebe und Sorgfalt machte, hat die beiden Chöre zweimal komponirt[31]. Der erste Chor hat im ersten vollständig ausgeführten Entwurf schon im wesentlichen die spätere Gestalt; nur die Solostellen sind einfacher und entbehren der fein ausgeführten Begleitung, welche ihnen jetzt ihren Hauptreiz giebt. In den Hauptpartien des Chors sind die Singstimmen nur in Einzelheiten geändert, das Orchester

[31] [Die Autographe der ersten Entwürfe der beiden Chöre sind jetzt verschollen. Daß gerade diese aus dem Jahre 1773 stammen, darf jetzt angenommen werden; hiernach fallen die weiteren Betrachtungen des Verfassers unter einen etwas veränderten Gesichtspunkt. Vgl. Ergänzung.]

aber ist einer durchgreifenden Bearbeitung unterworfen. Anfangs waren keine Flöten dabei; das Hinzunehmen derselben hat nun nicht allein den Oboen eine andere Stellung gegeben, sondern vielfach eine veränderte Gruppirung der Instrumente veranlaßt. Aber davon abgesehen ist im einzelnen soviel gebessert, daß man diese Arbeit als eine förmliche Studie der Instrumentation betrachten kann. Wesentlicher noch ist der Unterschied beim zweiten Chor. Hier stimmt nur der Anfang und später gewisse Grundzüge einzelner Motive im ersten Entwurf mit der zweiten Bearbeitung überein. Die Ausführung ist dort ganz verschieden, nicht allein viel kürzer, sondern in jeder Beziehung dürftiger und weniger bedeutend, namentlich im Orchester weit entfernt von der jetzigen reichen Durchbildung. Auch hat Mozart diesen Entwurf nicht ganz vollendet; er bricht im Nachspiel ab, obgleich wohl nur wenige Takte fehlten. Die verschiedenen Bearbeitungen bezeugen auch ihrerseits, daß die künstlerische Begabung sich namentlich auch in dem sicheren Takte bewährt, der trotz mannigfachen Versuchens während der Arbeit schließlich das Bessere wählen heißt. Lehrreich ist es zu verfolgen, beim zweiten Chor mehr im ganzen und großen, beim ersten mehr im Detail, wie aus den ersten Gedanken und Entwürfen sich das Vollkommene hervorbildet.

Durch die großartige Wirkung dieser beiden Chöre scheint es veranlaßt zu sein, daß man dem Drama durch einen Chor auch einen bedeutenden Abschluß zu geben suchte. An die Stelle des Instrumentalsatzes, welcher Pherons Tod ausdrückte, trat eine kurze Ermahnung des Oberpriesters zu ehrfurchtsvoller Scheu vor der Gottheit, welche der Chor aufnimmt, um sich dann mit freudiger Zuversicht in den Schutz derselben zu geben. Mozarts Komposition der von einem Salzburger Lokalpoeten, vielleicht von Schachtner, verfaßten Worte[32] ist der beiden ersten Hymnen durchaus würdig. Das Baßsolo des Oberpriesters kann man wohl als eine Verkündigung des Komthurs im Don Giovanni bezeichnen, so verwandte Töne werden hier schon angeschlagen. Der sich anschließende Chor drückt den Schauer demüthiger Verehrung auf ergreifende Weise aus; aber auch der würdig heitere

[32] Nicht allein in Geblers Werken fehlt dieser Schlußchor, auch in der italiänischen Übersetzung findet er sich nicht, was seinen Salzburger Ursprung beweist.

Schlußsatz ist durchaus an seinem Platz, wenn man bedenkt, daß der Chor für die Bühne und nicht für die Kirche bestimmt war.

In die Zeit dieses Salzburger Aufenthalts fällt auch die Komposition einer deutschen Operette, zu welcher der ehrliche Schachtner den Text gemacht hatte. Sie war beinahe fertig, als Mozart im November 1780 nach München reiste. Der Vater schreibt (11. Dez. 1780), mit dem „Schachtnerschen Drama" sei jetzt in Wien der Landestrauer wegen nichts zu machen; das sei auch besser, da „die Musik ohnehin nicht ganz fertig" sei. Allein Wolfgang bittet ihn doch (18. Jan. 1781) „die Operette von Schachtner" mitzubringen: „ins Cannabichsche Haus kommen Leute, wo es nicht mal à propos ist, wenn sie so was hören". Später erinnerte der Vater wieder daran, die Operette in Wien auf die Bühne zu bringen, worauf er zur Antwort erhält (18. April 1781): „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts; denn — — aus der nämlichen Ursache, die ich oft gesagt habe. — — Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, daß das Stück — die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind — sehr gut seye; aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht".

Ohne Zweifel ist dies die bis auf die Ouverture und den Schlußsatz vollendete, in Mozarts zur Aufführung sorgfältig eingerichteter Originalpartitur noch vorhandene namenlose Oper[33] in zwei Akten (344 K., S. V. 11 mit Wüllners R. B.), welche von André mit dem passenden Titel Zaide herausgegeben ist[34].

[33] Schon 1799 erschien im Intelligenz-Blatt der A. M. Z. II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin u. s. w. Sollte Jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen". Es scheint keine Antwort erfolgt zu sein.

[34] Zaide, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach, Joh. André. André hat eine Ouverture und einen Schlußchor behufs der Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden ist. Mozarts Komposition ist unverändert genau mitgetheilt; allein mit dem Text sind durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen. Schachtners Text ist freilich nicht mehr zu ertragen, aber für die Beurtheilung von Mozarts Musik unentbehrlich. [Wüllner nimmt an, daß das verloren gegangene Textbuch aus drei Akten bestanden habe, von denen der dritte gar nicht komponirt worden sei.]

Handschrift, Stil und Instrumentation, sowie einige besondere gleich zu erwähnende Umstände beweisen dies deutlich. Der Gang der Handlung ist im allgemeinen aus den Musikstücken zu errathen[35].

Gomatz (ein Christ) ist in die Gewalt des Sultans Soliman gerathen und muß schwere Sklavendienste thun; er hat hier die Liebe der Zaide gewonnen, welche sich im Serail des Sultans befindet, aber dessen Leidenschaft beharrlich Trotz bietet. Als sie Gomatz von der Arbeit erschöpft im Garten eingeschlafen findet, läßt sie ihm ihr Bild zurück; dies führt zur Erklärung ihrer gegenseitigen Liebe. Mit ihnen verbindet sich Allazim, ein Günstling Solimans, und wie es scheint, der Aufseher der Sklaven, welcher den humanen und aufgeklärten Muselmann repräsentirt; er verschafft ihnen türkische Kleider und begiebt sich mit ihnen auf die Flucht. Zu Anfang des zweiten Akts finden wir den Sultan im heftigsten Zorn über die soeben entdeckte Verrätherei, er wüthet gegen die Flüchtigen, welche Zaram (Oberster der Leibwache) ihm wieder einzuholen verspricht. In der That werden sie bald darauf eingebracht; Soliman läßt sich weder durch Zaides Bitten noch ihre Standhaftigkeit, nicht durch Allazims Ermahnungen noch die unerschütterliche Treue der Liebenden bewegen. Auf welche Weise endlich eine glückliche Lösung herbeigeführt wurde, läßt sich nicht ersehen[36].

Diese ernsthafte Operette[37] ist in der Weise und nach dem Maße des damaligen Singspiels geschrieben; es ist nicht auf

[35] Die Operette ist sicherlich von Schachtner einem, wahrscheinlich französischen, Original nur nachgebildet, das ich aber nicht habe auffinden können. Eine Oper Zaide in drei Akten von La Mare, komponirt von Royer (1739, habe ich nicht selbst einsehen können.

[36] Die Ähnlichkeit einiger Situationen mit der Entführung ist ebenso klar als die Verschiedenheit im ganzen, namentlich im ersten Akt. Als Nebenperson tritt auch hier ein Osmin auf, der im zweiten Akt eine komische Arie zu singen hat, welche in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung zu stehen scheint. Die Meldung der Flucht geschieht im Original durch Zaram, nicht durch Osmin.

[37] [Eine ausführliche Besprechung gab nach dem Erscheinen der neuen Ausgabe Chrysander in der Allg. Mus. Ztg. 1881 S. 625 ff. Die vielfache Abweichung in der Beurtheilung von der O. Jahns beruht im wesentlichen auf einer von der Jahnschen grundverschiedenen Auffassung von den an den Bühnen- und Gesangskomponisten zu stellenden Forderungen. Zu einer Auseinandersetzung über diese entgegengesetzten Standpunkte und Besprechung des einzelnen ist hier der Ort nicht, und es müssen die Leser auf die Prüfung der in dem genannten Aufsatze niedergelegten Ansichten verwiesen werden. Nur möchten wir die Meinung Chrysanders, Mozart habe dadurch großen Schaden genommen, daß er von seinem Vater nur eine „einseitig instrumentale Vorbildung" erhalten habe, als biographisch unrichtig bezeichnen.]

große, virtuosenhaft gebildete Sänger, überhaupt nicht auf bedeutende Mittel gerechnet, sondern alles in bescheidenem Maßstab gehalten. Daß sie für eine Aufführung in Salzburg bestimmt war, darauf weist schon die Zusammensetzung des Orchesters hin, die Behandlung der einzelnen Partien mochte durch die gerade vorhandenen Persönlichkeiten bedingt sein. Zaide macht fast allein, und auch nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anspruch; die Partie des Sultans verlangt eine starke, anhaltend durchdringende Stimme, im übrigen gehen die Anforderungen nicht über das Maß gewöhnlicher Theatersänger hinaus. Musikalisches Gefühl und natürlichen Takt für das Rechte setzt freilich Mozart immer voraus, weil er selbst es zu verleugnen gar nicht im stande war.

Was die Form der Arien anlangt, so ist das überlieferte Schema der italiänischen Arie nicht mehr streng festgehalten. Unverkennbar tritt ein Bestreben hervor, das Grundgesetz der Gegenüberstellung kontrastirender Motive, welche zu einem Ganzen verbunden werden, aus dem individuellen Charakter der Person und der dramatischen Situation heraus mit Freiheit zur Anwendung zu bringen. Allerdings wird der Einfluß der alten Tradition noch in manchen Erscheinungen sichtbar, wie in dem Wechsel des Tempos, den langen Ritornells, der Trennung der einzelnen Motive durch förmliche Abschnitte und ihrer ausführlichen Behandlung. Allein es ist nicht mehr die strikte Befolgung einer äußeren Norm, sondern auch die Absicht, die Form aus der bestimmten Situation hervorgehen zu lassen.

Jeder Künstler, wie vielseitig seine Begabung auch sei, wird durch seine innerste Natur nach gewissen Richtungen getrieben, in welchen seine schöpferische Kraft sich durchaus frei und eigenthümlich offenbart, während andere Seiten ihm fremd oder wohl gar verschlossen bleiben. Erfahrung und Bildung im Leben und in der Kunst vermögen viel, um hier auszugleichen, aber die ursprüngliche Anlage zu ändern vermögen sie nicht. Nun bietet die dramatische Darstellung dem Künstler auch solche Aufgaben, zu deren Lösung er zwar nicht die Schranken seiner Individualität zu überschreiten — was keiner ungestraft unternimmt — aber bis an die Grenzen derselben sich zu steigern suchen muß. Hier ist es, wo er bei dem Dichter Hülfe sucht. Dieser kann durch Kraft und Lebendigkeit seiner Situationen und Charaktere,

durch Farbe und Ton seiner Sprache den Musiker heben, während es, wo ihn seine Natur treibt, nur eines Geringen bedarf, die musikalische Stimmung in ihm auch produktiv zu machen. Ebenso Mozart, da er, ein junger Mann, zum erstenmal in wahrem Sinn dramatische Musik zu schreiben versuchte. Der erste Akt der Oper hat wesentlich nur das Liebesverhältnis von Gomatz und Zaide zum Gegenstande, das durch die Beimischung von Mitleid mit den unschuldig Leidenden und durch die im Hintergrunde drohende Gefahr seinen eigenthümlichen Charakter erhält. Hier ist nun Mozart ganz in seinem Element. Die Zartheit und Innigkeit seiner eigenen Empfindungen spricht er unwillkürlich auch musikalisch aus, und wenn dieser erste Akt durchweg anmuthig und ansprechend ist, so verräth der poetische Ausdruck des Textes gerade von den feinen Zügen der Musik nichts. Ganz anders im zweiten Akt. Der in Eifersucht rasende Sultan, Zaide, anfangs bittend, dann ebenso wüthig, Allazim moralisirend — das sind Elemente, für welche Mozart vom Dichter durch die poetische Behandlung gewonnen sein wollte. Und gerade hier läßt ihn dieser vollständig im Stich. Wenn der Sultan singt (11):

Ich bin so bös als gut,
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wuth,
So hab ich auch wohl Waffen
Das Laster zu bestrafen,
Und diese fordern Blut.

oder Zaide (13):

Tiger! wetze deine Klauen,
Freu' dich der erschlichnen Beut'!
Straf' ein thörichtes Vertrauen
Auf verstellte Zärtlichkeit!
Komm nur schnell und tödt' uns beide,
Saug' der Unschuld warmes Blut,
Reiß' das Herz vom Eingeweide
Und ersättge deine Wuth!

glaubt man im Marionettentheater zu sitzen. Unter diesem bleiernen Druck erlahmt denn auch die Musik des zweiten Aktes. Die Arien, welche sich eine an die andere reihen, sind zwar wohl

angelegte und gut ausgeführte Musikstücke, sie sind auch charakteristisch; allein die Charakteristik ist äußerlich, zum Theil unglücklich durch einzelne Züge des Textes hervorgerufen[38]. Edle, maßvolle Haltung fehlt ihnen ebensowohl als Schwung und Wärme, so daß die einzelnen wirklich schönen Gedanken zu keiner Wirkung kommen. Bezeichnend ist es dabei, daß gerade diese Arien alle zu lang und namentlich auch in den Kadenzen gedehnt sind, als sollte die Länge den Gehalt ersetzen. Und ferner, daß ebenfalls in diesen Arien das Anlehnen an die alte Arienform am meisten bemerklich wird; wie wenn da, wo die musikalische Gestaltung nicht unmittelbar aus den Impulsen der dramatischen Situation hervorging, die alte Formel unwillkürlich sich geltend gemacht habe.

Sehr vortheilhaft sticht gegen diese Arien das Quartett (15) ab, in welchem sich das dramatische und musikalische Interesse konzentrirt. Die handelnden Personen stehen sich, jede ihrem Charakter gemäß, gegenüber: der Sultan unerbittlich in seinem Zorn, Gomatz bemüht Zaide zu trösten, während diese durch ihren Tod sein Leben zu erkaufen sucht, Allazim von tiefem Schmerz ergriffen, daß er in dieser Noth, die er herbeigeführt hat, nicht zu helfen vermag. Hier ist also ein Konflikt verschiedenartiger Empfindungen, die wahr und berechtigt, verschieden nuancirt, alle auf einen Mittelpunkt gerichtet sind; es ist eine Situation, welche die wesentlichen Bedingungen musikalischer Darstellung erfüllt. Hier ist denn auch Mozart an seinem Platz. Mit sicherer Hand werden die verschiedenen Charaktere gezeichnet, jede Empfindung bestimmt und individuell ausgedrückt, und die so gewonnenen Elemente als die Motive zur Gestaltung eines Ganzen verwendet, welches den Gesetzen der Organisation eines musikalischen Kunstwerks in gleicher Weise entspricht, wie dem Ausdruck der dramatischen Situation. Denn daß diesen beiden Anforderungen gleichmäßig genügt werde, daß die Lösung beider in jedem wesentlichen Punkt zusammenfalle, ist die eigentliche Aufgabe der dramatischen Musik. Wir finden nun bereits in diesem Quartett das Wesen der künstlerischen Natur vollständig ausgesprochen, welche in der Vereinigung dieser verschiedenen

[38] [Bei Erwähnung der ersten Arie des Soliman (No. 9), in welcher das Brüllen des Löwen gemalt werden soll, erinnert Wüllner an den ähnlichen Versuch des Knaben in der „Schuldigkeit des ersten Gebotes“.]

Elemente zu einem harmonisch durchgebildeten Ganzen das Höchste leistet. Es ist ein vortrefflich gegliedertes Musikstück, dessen einzelne Motive an und für sich schön und sprechend sind, das durch Abwechslung und Steigerung das Interesse wach erhält und durch die kunstgemäße Behandlung der musikalischen Formen uns ein lebendiges dramatisches Gemälde vorführt. Die Gruppirung der Singstimmen in mannigfacher Abwechslung läßt eine wie nach einem festen Grundriß symmetrisch angeordnete musikalische Zeichnung erkennen. In ihrer Ausführung entwickelt sie aber aus der einfachen Situation die verschiedensten Nuancen der Stimmungen in lebendigem Fortschritt, so daß die Musik das, was das Wort nur andeutet, in den feinsten Regungen des Gemüths und der Seele verfolgt und auslegt. Selbst ganz bestimmte musikalische Formen, wie die imitatorischen Eintritte der Stimmen, bringen dann an der rechten Stelle eine unmittelbar lebendige Wirkung hervor, als seien sie für diesen Fall gemacht. Was die Grundstimmung anlangt, auf welcher die Haltung des Quartetts ruht, so würde dieselbe, wenn die heftige Wuth des Sultans als das bestimmende Moment aufgefaßt wäre, leidenschaftlicher und bewegter sein können, ohne daß der Wahrheit des Ausdrucks zu nahe getreten wäre; Mozart hat aber vielmehr die innigere und gehaltenere Empfindung der übrigen den Grundton anschlagen lassen, dem nun auch der Ausdruck des Zornes angemessen sein mußte. Diese Auffassung ist vielleicht dadurch mit hervorgerufen, daß die nothwendig eintretende Versöhnung auf diese Weise am besten eingeleitet wurde; theils mochte nach so vielen lebhaft erregten Arien ein mehr ruhig gehaltenes Musikstück von besserer Wirkung erscheinen; sicherlich war aber diese Auffassung die, welche Mozarts künstlerischer Natur am meisten entsprach.

Nicht so tief und bedeutend, aber der Situation wohl entsprechend ist das Terzett (8), welches den ersten Akt beschließt. Dort ist kein eigentlicher Konflikt; Zaide, Gomatz und Allazim sind glücklich in dem Gefühl der gegenseitigen Zuneigung und Freundschaft und in der Hoffnung auf eine nahe Befreiung; die Furcht, daß ihr Rettungsplan scheitern könne, wirft nur einen vorübergehenden Schatten auf die heitere Stimmung[39]. Daher

[39] Diese Stelle ist, da sie den Worten und der Musik nach Mozart nicht genügte, von ihm zweimal bearbeitet worden. [Vgl. Rev. Ber. S. 54.]

drückt denn auch die Musik innige Zufriedenheit und ruhiges Glück besonders im ersten Satz mit großer Zartheit und im reinsten Wohllaut aus. Auch das Duett zwischen Zaide und Gomatz (5), deren Liebe nicht als eine stürmische Leidenschaft, sondern als innige Zuneigung zweier edler Menschen aufgefaßt wird, spricht die reine Klarheit eines glücklichen Seelenfriedens auf das anmuthigste aus.

An einzelnen feinen Zügen, welche den echten musikalischen Dramatiker charakterisiren, fehlt es übrigens nicht. So ist in der Arie des Gomatz (6), in welcher dieser hin- und herschwankt zwischen der Dankbarkeit gegen Allazim und dem Wunsch zu Zaide zu eilen, der Humor sehr hübsch, welcher in der Darstellung seiner Verwirrung, besonders bei den Worten: „doch ich muß dich schnell verlassen“ und „laß dich küssen, laß dich drücken“ unverkennbar hervortritt, ohne den innigen Ausdruck des Gefühls im ganzen zu beeinträchtigen. Sehr artig ist beides im Schluß zusammengefaßt; während die Begleitung das letzterwähnte Motiv fortführt, kehrt Gomatz, der in voller Hast abgegangen war, zurück und singt noch einmal mit aller Herzlichkeit: „Herr und Freund, wie dank' ich Dir!“ Ein hübscher komischer Zug findet sich in der Arie Osmins (10), wo der rein musikalische Rückgang ins Thema zum Ausdruck des immer zunehmenden herzlichen Lachens benutzt wird (S. 70 der Part.).

Die Faktur in dieser Oper ist, was die Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters anlangt, wie sich das nicht anders erwarten läßt, vollkommen sicher. Namentlich das Orchester verdient Beachtung. Es sind nur die in Salzburg gebräuchlichen Instrumente, und die Blasinstrumente sind sparsam verwendet. Flöten und Oboen wechseln meistens, nur bei dem Quartett (15) und einer Arie des Sultans (11) sind sie zusammen und mit Fagotts und Hörnern vereinigt, Trompeten und Pauken nur bei der Wuthscene des Sultans (9) angebracht. Manche Arien (1. 10. 11) werden allein von Saiteninstrumenten begleitet. Aber in dem Orchester ist ein so rühriges Leben, das man mit Interesse verfolgt, der Klang ist so kräftig und schön, es treten so feine Nuancirungen heraus, daß man überall den Meister erkennt. In manchen Zügen wird man schon an spätere Arbeiten Mozarts erinnert; doch sind dies meist einzelne Wendungen, die Behandlung der Begleitung u. dgl. Eine bestimmte

Reminiscenz ist nicht ohne Interesse. Das Quartett wird durch einen kurzen Satz der Blasinstrumente eingeleitet, der im Verlauf desselben mehrmals wiederkehrt, wo dann die Singstimmen hinzutreten



Dieses Motiv nun ist ihm in der Entführung wieder in den Sinn gekommen, wo es in der Arie der Constanze „Traurigkeit ward mir zum Loose" (10) so erscheint



Das gegenseitige Abnehmen des Motivs von Singstimme und Begleitung, die Abwechslung zwischen den Blasinstrumenten geben demselben hier einen anderen Reiz; auch ist es wohl berechnet, daß es hier weniger voll instrumentirt ist.

Eine Eigenthümlichkeit dieser Operette ist die Einführung des Melodrams. J. J. Rousseau gab durch seinen 1770 in Lyon und 1775 in Paris aufgeführten Pygmalion das erste Beispiel einer dramatischen Scene, in welcher die gesprochene Rede durchgängig von Musik begleitet wird, nach der Analogie

eines obligaten Recitativs[40]. Der Versuch, die Musik in dieser Weise als prägnantes Mittel des dramatischen Ausdrucks wirksam zu machen, fand Beifall, wiewohl die Kritik gegen diese Verbindung der Musik mit der Rede Bedenken äußerte[41]. Unabhängig von Rousseau war Brandes 1772 in Weimar auf den Gedanken gekommen, für seine Frau, welche eine treffliche Schauspielerin aber unmusikalisch war, Gerstenbergs Cantate Ariadne zu einem Melodram umzuarbeiten. Schweitzer übernahm die Komposition, vollendete sie aber nicht, weil die Alceste dazwischen kam[42]. Als Brandes 1775 nach Gotha versetzt wurde, übergab er Georg Benda die Ariadne, mit dessen Musik sie dort aufgeführt wurde[43]. Der außerordentliche Beifall, welchen sie fand, veranlaßte Gotter für Mad. Seyler, die Nebenbuhlerin der Brandes, das Melodram Medea zu schreiben, welches ebenfalls von Benda komponirt wurde[44]. Der Erfolg dieser Melodramen war allgemein und ungewöhnlich[45]. Wiewohl kritische Bedenken gegen die Gattung mehrfach laut wurden[46], ließ sich das Publikum in seinem Enthusiasmus nicht stören, den auch Kenner theilten[47]. Daß derselbe ganz vorzugsweise der ausdrucksvollen Musik Bendas galt, in deren Lob alle einig waren, stand außer Zweifel, und keinem seiner Nachfolger ist es gelungen eine ähnliche Wirkung hervorzubringen[48].

Mozarts Gedanke, das Melodram in der deutschen Oper an die Stelle des begleiteten Recitativs zu setzen (S. 577), lag nahe,

[40] Castil-Blaze, Molière musicien II p. 423 ff. [Jansen, J. J. Rousseau S. 291 ff.]

[41] La Harpe, Corr. litt. I p. 280 ff.

[42] Brandes, Lebensgesch. II S. 140. 157.

[43] Brandes a. a. O. II S. 173 f. 184 f. Nach Reichardt (Kunstmag. I S. 86. Mus. Alman. 1796 G. Benda) hätte Benda die erste Anregung gegeben, was nicht richtig scheint.

[44] Brandes a. a. O. II S. 193. Teutsch. Mercur 1775 III S. 276 ff.

[45] Brandes Ariadne wurde 1781 auch in Paris mit Beifall gegeben (Grimm, Corr. litt. X p. 450).

[46] Eberhard, Neue verm. Schr. (Halle 1788) S. 1 ff. N. Bibl. d. schön. Wiss. XXXVII S. 177 ff. Forkel, Krit. Bibl. III S. 250 ff. Tagebuch der Mannh. Schaub. I S. 327 ff. Nachtr. zu Sulzers Theorie III S. 318 ff. Herder meinte, Musik und Deklamation begegneten sich alle Augenblicke und könnten doch nicht zusammenkommen (Böttiger, Litt. Zust. I S. 126).

[47] Reichardt, Kunstmag. I S. 86. Rintel, Zelter S. 100 f. Vgl. Huber, Tamira S. 79 ff.

[48] Ein Verzeichnis von Melodramen giebt Schletterer, Das deutsche Singspiel S. 225.

nachdem der gesprochene Dialog an die Stelle des Seccorecitativs getreten war, und auch von anderer Seite ist derselbe Vorschlag gemacht worden[49]. In der Zaide ist er ausgeführt. Zwei große Monologe, des Gomatz zu Anfang des ersten und Solimans im Beginn des zweiten Aufzugs (in letzterem tritt vorübergehend noch eine zweite Person hinzu), sind melodramatisch behandelt. Das Muster der Bendaschen Kompositionen ist nicht zu verkennen; in kleinen Perioden, oft nur mit einzelnen Akkorden, folgt die Musik den einzelnen Wendungen des Monologs und sucht den leisesten Nuancen der Empfindung einen Ausdruck zu geben. Bei der Analogie mit dem obligaten Recitativ ist es ein wesentlicher Unterschied für die musikalische Behandlung, daß dort die selbständigen Instrumentalsätze auch musikalisch mit einander verbunden werden, theils durch das Recitativ selbst, das immer doch gesungen wird, theils durch die begleitende Harmonie, welche die Übergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinste Satz von neuem unvermittelt ansetzt. Ferner kann man beim Recitativ, eben weil es gesungen wird, die leichteren Nuancen der Empfindung durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie herausheben, ohne jedesmal einen Instrumentalsatz einzuschieben. Im Melodram ist das nicht möglich, und um das Einzelne zu accentuiren, muß die zusammenhängende Rede zerstückelt werden; auch ergiebt sich daraus fast mit Nothwendigkeit der Übelstand, daß die Charakteristik sich an die Einzelheiten hängt und sie eben deswegen unverhältnismäßig betont. Wenn auf diese Weise dem gesprochenen Wort das geschmälert wird, wodurch es seinem Wesen nach am eindringlichsten wirkt, der stetige Zusammenhang, so ist dagegen die musikalische Einheit, welche durch das Festhalten der Stimmung für jenen Mangel einen Ersatz geben könnte, eben so wenig gewonnen. Denn wie sehr auch Mozart der ganzen Richtung seiner Natur nach darauf aus ist, die zerstückten Glieder dieser musikalischen Darstellung, besonders durch die rhythmische Zusammenstellung und den harmonischen Fortschritt, als zu einem Ganzen gehörig zu behandeln, so ist dies doch natürlich nur in einem beschränkten Grade möglich, und zu einer eigentlichen musikalischen Gestaltung kommt es nur

[49] Reichardt, Geist des musik. Kunstmag. S. 102 f. Knigge, Ephemer. f. Theat. u. Litt. 1785 II S. 100.

da, wo die Musik auf kurze Zeit selbständig eintritt. Der Hauptsache nach aber läßt sich nicht verkennen, daß hier Wort und Musik nicht so zu einem Ganzen verschmolzen werden, daß jeder Theil, was er für sich aufgiebt, durch die Verbindung mit dem anderen reichlich ersetzt erhält, sondern daß fortwährend einer gegen den anderen sein Recht geltend macht, wobei je nach Umständen beide verlieren. Dazu kommt noch die große Schwierigkeit, durch Deklamation das gesprochene Wort der Musik gegenüber geltend zu machen und die Pausen durch passende Gesten und Gebärden auszufüllen, so daß die dafür vorausgesetzte Kunst sich bei Sängern nur ausnahmsweise finden wird. Jene Melodramen waren als Bravourstücke für ausgezeichnete Schauspielerinnen geschrieben, welche in der Deklamation und Mimik ihre größte Stärke hatten, die Situation war dafür ausgewählt, die sprachliche Darstellung war darauf berechnet; endlich war es eine für sich bestehende Scene, nicht einem größeren Ganzen als fremdartiger Bestandtheil einverleibt. Bedenken dieser Art mochten auch Mozart sich später aufdrängen; wenigstens hat er das Melodram nicht wieder angewendet, auch in der Zauberflöte nicht, wo die Veranlassung dazu nahe genug lag. Übrigens hat dasselbe bekanntlich vielfach in der Oper — zum Theil ja auch im Schauspiel — Eingang gefunden, nicht selten mit großer Wirkung. Diese beruht aber in der Regel entweder auf dem materiellen Eindruck des Klanges, oder darauf, daß die Zwischensätze auf feine und geistreiche Weise benutzt werden, durch Hinweisen auf schon bekannte Motive, Empfindungen und Vorstellungen anzudeuten, welche das Wort nicht ausspricht, während sie in der Seele des Sprechenden rege sind[50]. Allerdings sind dies an ihrer Stelle wohlberechtigte Momente, nur können sie nicht als organisirende Prinzipien für ein Kunstwerk gelten; das Melodram wird daher auch nur einen untergeordneten Platz, als ein vorbereitendes, überleitendes Glied einnehmen dürfen, wenn es in richtiger Weise wirken soll.

Mozart hat diese Oper nie wieder hervorgesucht und that recht daran. Bühnengerecht wäre sie nur durch wesentliche Umgestaltungen geworden. Der erste Aufzug, so anmuthig die Musik

[50] Es genügt an das wunderbar schöne Melodram im Fidelio zu erinnern, das hierfür mustergültig ist.

desselben ist, hat in seiner Handlung und auch in der durchweg festgehaltenen Stimmung zu wenig Abwechslung und spannende Bewegung, um auf dem Theater die Aufmerksamkeit rege zu erhalten; der zweite ist, wie wir sahen, sogar nicht zu ertragen. Nachdem die Entführung geschrieben war, konnte an Zaide nicht mehr gedacht werden, theils der Ähnlichkeit des Stoffes und Kostüms wegen, theils weil sie in jeder Hinsicht so überflügelt worden war, daß sie nicht mehr daneben bestehen konnte[51].

22.

Idomeneo.

Wenn wir Mozart in früherer Zeit durch die Verhältnisse, welchen er sich in Salzburg fügen mußte, vielfach zurückgehalten sahen, so war dagegen die strenge Schule für den sich heranbildenden Jüngling in vieler Beziehung auch eine Wohlthat gewesen. Aber seitdem er von seiner Reise zurückgekehrt war, fand er in dem Salzburger Aufenthalt nur Hemmung und Druck. Der Schule war er entwachsen; was ihm jetzt noth that, war Freiheit, bedeutende Aufgaben, an denen seine Kraft sich bewähren und stärken konnte, und die Mittel, um das, was er wollte und konnte, auch wirklich darzustellen. Von allem was dazu gehörte war in Salzburg keine Rede, wohl aber wurde ihm außer der Beschränkung in allen künstlerischen Dingen, durch Mißgunst und Geringschätzung oder doch durch Mangel an Verständnis Stimmung und Laune je länger je mehr verdorben; es war alles Mögliche, daß er nicht ganz erlahmte. Natürlich waren seine Blicke sehnsüchtig nach auswärts um Erlösung gerichtet, und er sah es für ein großes Glück an, als ihm der Antrag geschah, die große Oper für den Karneval 1781 in München zu schreiben. Bei dem Interesse, welches Karl Theodor und seine Gemahlin für ihn hatten, wurde es Mozarts Freunden unter dem Sänger- und Orchesterpersonal nicht schwer, die Wahl auf ihn zu lenken; der Erzbischof hatte zu fest versprochen, Mozart

[51] Am 27. Jan. 1866 wurde in Frankfurt Zaide aufgeführt, natürlich ohne eigentlichen Bühnenerfolg, aber zur erfreulichen Belehrung für den, welcher historisches Interesse mitbrachte.

reisen zu lassen, wenn er bestimmte Anträge der Art erhalten sollte, und war auch wohl dem Münchner Hof zu viele Rücksicht schuldig, um die Erlaubnis zu verweigern. Man wünschte in München eine ganz neue Oper zu haben, und so erhielt der Abbate Giambatt. Varesco, seit 1766 Hofkaplan in Salzburg, den Auftrag, das Libretto zu verfassen; er konnte mit Mozart, der das Münchner Personal genau kannte, jede Rücksprache nehmen, um ihm den Text ganz zu Dank zu machen, und so durfte man etwas den glänzenden Verhältnissen der Münchner Oper Entsprechendes erwarten. Als später eine Übersetzung nöthig befunden wurde, schlug Mozart seinen alten Freund Schachtner vor, der auch angenommen wurde; und L. Mozart konnte mit einigem Stolz an Breitkopf schreiben (10. Aug. 1781): „Das Merkwürdige war, das Alles von in Salzburg stehenden Personen war: die Poesie vom hiesigen Hofcapellan Abbate Varesco, die Musik von meinem Sohn, die deutsche Übersetzung von Hrn. Schachtner".

Varesco hat seinen Idomeneo, der in München getroffenen Wahl zufolge, der von Danchet gedichteten, von Campra komponirten Oper Idomenée nachgebildet, welche zuerst 1712 aufgeführt und 1731 wiederholt worden war[1].

Das Personenverzeichnis ist folgendes:

Idomeneo, re di Creta	Il Sign. *Raaff*, virtuoso di camera.
Idamante, suo figlio	Il Sign. *Dal Prato*.
Ilia, prencipessa Trojana, figlia di Priamo	La Sign. *Dorothea Wendling*, virtuosa di camera.
Elettra, prencipessa, figlia d'Agamemnon re d'Argo	La Sign. *Elisabetha Wendling*, virtuosa di camera.
Arbace, confidente del re	Il Sign. *Domenico de Panzacchi*, virtuoso di camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Sign. *Giovanni Valesi*, virtuoso di camera.

Der Inhalt ist kurz folgender:

Idomeneo, König von Creta, ist nach der Zerstörung Trojas durch Irrfahrten von der Heimath lange fern gehalten, wo sein Sohn Idamante, während des Vaters Abwesenheit herangewachsen, in kindlicher Liebe seiner harrt. Zu ihm hat Electra, die Tochter Agamemnons, welche nach dem Muttermorde des Orestes von den aufrührerischen Argivern verbannt ist, ihre Zuflucht genommen und ist von heftiger Leidenschaft für ihn ergriffen. Auch Ilia, die

[1] Dict. des Théâtres III p. 126 ff. Ein Auszug erschien bei Christoph Balard 1712, der Text ist gedruckt Rec. des opéras XII. 1.



W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

Tochter des Priamus, welche mit anderen troischen Gefangenen von Idomeneo nach Creta geschickt ist, hat zu Idamante eine Neigung gefaßt, welche von diesem erwiedert wird. Beim Beginn der Oper finden wir Ilia im Kampf mit sich selbst, da sie als Trojanerin ihre Liebe zu dem Feinde ihres Vaterlandes verdammen muß (Arie 1). Idamante naht sich ihr erfreut; er hat Nachricht erhalten, daß die Flotte seines Vaters in Sicht ist und den alten Vertrauten Arbace abgesandt um nähere Auskunft zu bringen; an diesem frohen Tage schenkt er den troischen Gefangenen die Freiheit und erklärt Ilia seine Liebe, die ihn, obwohl widerstrebend, zurückweist, worauf er seine Klagen in einer Arie (2) ausspricht. Die gefangenen Trojaner werden nun herbeigeführt und von ihren Fesseln befreit, was zu einem heiteren Chor (3) Veranlassung giebt. Electra kommt und drückt ihre Unzufriedenheit über diese Begünstigung der Feinde aus, da naht Arbace, der — eine falsche Nachricht — vernommen hat, daß Idomeneo im Schiffbruch umgekommen sei; voll Schmerz entfernt sich Idamante, Electra bleibt zurück und spricht ihre Eifersucht und Hoffnungslosigkeit aus (Arie 4). Die Scene verändert sich. Man sieht von der Küste aus die Flotte des Idomeneo vom Sturm bedroht und im Scheitern begriffen, die Schiffsleute jammern und flehen um Hülfe (Chor 5). Da erscheint Neptun aus dem Meer und gebietet den Winden sich zu entfernen, Idomeneo fleht ihn um Hülfe an, der Gott aber wirft ihm drohende Blicke zu und verschwindet[2]. Nachdem das Meer beruhigt ist, kommt Idomeneo ans Land; man erfährt nun, daß er während des Sturmes dem Neptun gelobt habe, den ersten Menschen, der ihm begegnen werde, zu opfern; er schaudert selbst vor seinem Gelübde zurück und sieht mit Angst seinem Opfer entgegen (Arie 6). Da kommt Idamante, der mit seiner Trauer die Einsamkeit sucht; er bietet dem Fremden, den er nicht erkennt, seinen Schutz an, im Verlauf des Gesprächs ergiebt sich, daß er um seinen Vater trauert, daß dieser Idomeneo ist — nun giebt sich ihm Idomeneo zu erkennen, aber überwältigt von seiner furchtbaren Lage entfernt er sich gleich und verbietet Idamante ihm zu folgen. Dieser, der die Ursache nicht kennt, ist trostlos, daß der Vater seine treue Liebe unwillig zurückweise (Arie 7). — Auf den ersten Akt folgt ein Intermezzo, dessen Inhalt der Oper angepaßt ist. Unter einem Marsch (8) steigen die Krieger des Idomeneo aus den Schiffen ans Land, werden von Frauen und Kindern begrüßt „und geben ihre außerordentliche Freude durch einen großen Reihentanz zu erkennen, welcher sich mit einem Chor endigt“ (9).

Zu Anfang des zweiten Akts ist Idomeneo mit Arbace im Gespräch. Er theilt ihm das furchtbare Gelübde mit, dessen Erfüllung er sich zu entziehen wünscht; Arbace stellt ihm zwar vor, daß dies

[2] [Diese letztere Scene, von Varesco als Pantomime behandelt, ist von Mozart nicht berücksichtigt. Rev. Ber. S. 67.]

unmöglich sei, allein als er hört, daß Idamante das Opfer sei, räth er selbst denselben in ferne Lande zu entsenden und durch seine Verbannung aus der Heimath den Zorn des Neptun zu versöhnen. Erfreut beschließt Idomeneo dem Idamante zu befehlen, Electra nach Argos zu geleiten und dort auf den Thron zu erheben, er heißt Arbace ihnen den Auftrag bringen, sich zur Abreise bereit zu halten; dieser spricht seinen Gehorsam aus (Arie 10) und geht ab. Hierauf erscheint Ilia, äußert ihre Freude über Idomeneos Rettung, und indem sie Idamantes Güte rühmt, drückt sie ihren Dank und ihre Anhänglichkeit aus (Arie 11). Die Lebhaftigkeit, mit welcher dies geschieht, läßt Idomeneo ahnen, daß Ilia und Idamante einander lieben; sein Kummer und seine Verwirrung werden dadurch nur noch gesteigert (Arie 12). Indem kommt Electra, um ihm für seine Fürsorge zu danken; er läßt sie allein[3], die nun ihren höchsten Wunsch erfüllt sieht und sich auf dem Gipfel des Glücks wähnt (Arie 13). Unter einem Marsch (14) versammeln sich die Krieger und Schiffer am Hafen, Electra erscheint mit Gefolge, das Meer ist ruhig, alle sehen einer heiteren Fahrt entgegen (Chor 15). Idomeneo entläßt Idamante, der in diesem Befehl einen neuen Beweis der ihm unerklärlichen Unzufriedenheit seines Vaters sieht; sie sprechen ihre widerstreitenden Gefühle in einem Terzett aus (16). Als sie sich den Schiffen nähern um einzusteigen, erhebt sich ein furchtbarer Sturm, der das Volk in Entsetzen bringt (Chor 17), und aus den Wellen steigt ein gräßliches Seeungeheuer auf; da erkennt Idomeneo, daß sein Ungehorsam den Neptun beleidigt, er selbst als der Schuldige will sterben, nicht einen Unschuldigen opfern. „Der Sturm wüthet immerfort; die Cretenser entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimische Tänze, welche zur Handlung passen, ihre Angst und Schrecken an und schließen damit den Aufzug“ (18).

Den dritten Aufzug eröffnet Ilia, welche den Lüften ihre Liebe klagt (Arie 19). Idamante überrascht sie und erklärt ihr seinen Entschluß, da sein Vater ihn hasse und sie seine Liebe verschmähe, im Kampf mit dem Ungeheuer, welches das Land verwüstet, seinen Tod zu suchen; dies entreißt ihr das Geständnis ihrer Liebe, und beide sprechen nun ihr Glück in einem Duett aus (20). So findet sie Idomeneo, der mit Electra herbeikommt; er kann sich nicht entschließen, Idamante die wahre Ursache seines räthselhaften Benehmens zu entdecken, allein um ihn zu retten, befiehlt er ihm von neuem auf der Stelle Creta zu verlassen und in einem fremden Lande einen sicheren Zufluchtsort zu suchen. Die verschiedenen Gefühle der Anwesenden finden in einem Quartett ihren Ausdruck (21). Nachdem Idamante sich entfernt hat, kommt Arbace und meldet, daß das Volk, den Oberpriester an der Spitze, sich herbeidränge um

[3] [Über die an dieser Stelle von Mozart vorgenommenen Änderungen vgl. Waldersee im R. B. S. 68. Partitur Anh. V. VI.]

von Idomeneo Befreiung von dem Ungeheuer zu verlangen; dieser geht sie zu empfangen, und Arbace drückt seine heißen Wünsche für das Glück seiner Herrscher aus (Arie 22). Auf dem großen Platz vor der Burg erscheint der Oberpriester mit zahlreichem Volk, er schildert die Verheerung, welche das Ungethüm anrichte, der Idomeneo nur durch die Erfüllung seines Gelübdes ein Ziel setzen könne, und verlangt zu wissen, wer dadurch zum Opfertod geweiht sei (23). Als aber Idomeneo seinen Sohn nennt, den er zu opfern bereit sei, ergreift Trauer das Volk (Chor 24). Während eines Marsches (25) betritt Idomeneo mit seinem Gefolge den Tempel des Neptun und wendet sich mit den Priestern, die das Opfer vorbereiten, im feierlichen Gebet an den Gott (26); da ertönt von fern Jubelgeschrei, Arbace eilt herbei und meldet, daß Idamante im heldenmüthigen Kampf das Ungeheuer getödtet habe. Und schon wird dieser von Priestern und Wachen herbeigeführt, bekränzt und im weißen Gewande, er kennt jetzt das Gelübde des Vaters und aufgeklärt über dessen Gesinnung gegen ihn ist er mit Freuden bereit als Opfer zu fallen (Arie 27). Als Idomeneo im Begriff ist den tödtlichen Streich zu führen, hält ihn die herzueilende Ilia zurück; sie will statt des Geliebten sterben, und zwischen ihr und Idamante erhebt sich ein zärtlicher Wettstreit, dem Idomeneo mit Rührung, Electra mit Wuth und Eifersucht zuhört. Als Ilia vor dem Altar niederkniet, „höret man ein großes unterirdisches Getöse, die Statue des Gottes Neptun erschüttert sich, der hohe Priester steht in Entzückung vor dem Altar, Alles ist erstaunt und bleibt vor Furcht unbeweglich, eine tiefe und majestätische Stimme verkündet den Willen der Götter": Idomeneo soll dem Throne entsagen, Idamante ihn besteigen und mit Ilia vereinigt werden (28). Bei diesem unerwarteten Ausgang bricht die enttäuschte Electra in den heftigsten Zorn aus (Arie 29) und „geht wüthend ab", Idomeneo ordnet alles dem Willen der Gottheit gemäß an (30) und spricht seine dankbare Freude aus (Arie 31); Idamante wird in einem pantomimischen Ballet gekrönt, während dessen ein heiterer Schlußchor (32) gesungen wird [4].

Varesco hat den Prolog des Originals beseitigt und die fünf Akte desselben auf die übliche Dreizahl reduzirt. Er hat ferner die Gottheiten und allegorischen Gestalten, welche sich im französischen Text ziemlich breit machen, ganz gestrichen und von drei Vertrauten nur den einen, Arbace, beibehalten. Übrigens folgt er dem Gange der Handlung ziemlich genau; nur das

[4] Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraschten Idomeneus, und daß er seinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Pest ausgebrochen und er von seinem Volk vertrieben sei, findet sich schon bei alten Schriftstellern; das übrige ist moderne Erfindung.

Motiv, daß Idomeneo ebenfalls in Ilia verliebt ist, hat er vernünftigerweise nicht aufgenommen und den Schluß geändert. Im Original wird Idomeneo, nachdem er freiwillig seinem Sohne den Thron und die Hand der Ilia abgetreten hat, durch Nemesis in Wahnsinn versetzt und tödtet Idamante mit dem Opferbeil. Am Selbstmord wird er dann zwar verhindert, aber Ilia fällt durch eigene Hand. Von solcher Grausamkeit hatte Metastasio die italiänische Oper entwöhnt.

Natürlich hat Varesco bei seiner Bearbeitung[5] das Schema der opera seria zu Grunde gelegt, aber sich bemüht, auch die Vorzüge der französischen Oper zu nutzen. Dies verräth sich schon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Dekorationen und Maschinerien, für Märsche und Aufzüge, die in keinem Akte fehlen und für pantomimische Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zusammenhang gesetzt sind. Ferner war das häufige Auftreten des Chors offenbar durch die französische Oper veranlaßt, und darin zeigt sich ein namhafter Fortschritt, daß er nicht allein verwendet wird um den Pomp zu erhöhen, sondern daß er an der Handlung in wichtigen Momenten sich betheiligt und dramatisch bedeutsame Stimmungen ausdrückt. Auch die Ensemblesätze sind nicht mehr in bestimmter Reihenfolge außerhalb der Handlung an den Aktschluß verlegt; sie ergeben sich naturgemäß aus dem Gange derselben und haben als Ausdruck einer prägnanten Situation gesteigerte dramatische Bedeutung. Solche Sätze sind freilich sparsam angebracht und keineswegs alle dafür geeigneten Situationen benutzt; auch ist es noch nicht versucht worden, im Finale mehrere zusammenhängende Momente der Handlung zu einem musikalischen Ganzen zu vereinigen, vielmehr ist streng daran fest gehalten, jede einzelne Situation in der musikalischen Behandlung für sich abzuschließen[6]. Unverkenn-

[5] Das Textbuch Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro etc. Nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten Befehl Sr. kurfürstl. Durchl. Karl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden), München, Frz. Jos. Thuille, worin die langen, für die Komposition zum Theil abgekürzten Dialoge vollständig gedruckt sind, verdanke ich der Güte des Hrn. Reg. Lenz in München. [Dasselbe lag auch bei der Redaktion der neuen Partiturausgabe vor, für welche indeß C. Niese eine neue Übersetzung lieferte. Waldersee im R. V. S. 66.]

[6] Ein eigentliches Finale in einer opera seria brachte zuerst Giov.

bar ist dagegen das Bestreben, der Darstellung gegen die sonst vorherrschende weichliche Zärtlichkeit einen gewissen tragischen Ernst zu verleihen, den Charakteren ein psychologisches Interesse und der Handlung natürliche Entwickelung und spannenden Fortschritt zu geben. Allerdings ist dies nur in einem mäßigen Grade gelungen. Varesco war kein Dichter, und der Geist der französischen Tragödie war nicht geeignet ihn in eine viel höhere Sphäre zu erheben als die der italienischen Oper war. Das konventionelle Wesen ist auch hier vorherrschend, Leidenschaft und Empfindung äußern sich nicht naturgemäß, Zierlichkeit und Übertreibung, beide gleich unwahr, berühren einander, und die Handlung hängt an so schwachen Fäden, daß sie trotz der starken Leidenschaften, welche sie in Bewegung setzt, kein lebhaftes Interesse erweckt. Hierin treffen die schwachen Seiten der französischen und der italiänischen Oper zusammen; anderes gehört lediglich der letzten an. Dahin gehört namentlich, daß die Rolle des Idamante noch einem Kastraten zugetheilt und die Baßstimme nur für die Nebenpartie des Orakels angewendet wird. Idomeneo ist nach hergebrachter Weise Tenor, und steht fast allein drei Sopranstimmen gegenüber, denn Arbace als Sekondarier dient mit seinen Arien nur als Lückenbüßer, und der Oberpriester tritt nur einmal in einem obligaten Recitativ hervor. Überhaupt bilden die Arien nach hergebrachter Art weniger den Kulminationspunkt einer dramatischen Situation, als daß sie dieselbe nur mit einer Art von Pointe abschließen. Vielfach haben sie noch eine allgemeine Sentenz oder ein ausgeführtes Bild zum Inhalt, welche erst durch die Musik individuellen Charakter erhalten sollen. Und Varesco ist wohl ein ganz geübter Versemacher, der den für die Oper geläufig gewordenen Apparat nicht ohne Geschick verwendet, aber weit entfernt von Metastasios Feinheit und Grazie. Nichts desto weniger zeigt sich auch hier der Vortheil einer sicheren Tradition; denn die äußerliche Einrichtung, z. B. die angemessene Vertheilung der einzelnen Musikstücke, manches andere für die Wirkung Wichtige, ist mit Einsicht ausgeführt. Kurz, wenn man den Idomeneo mit den früheren von Mozart komponirten Opern vergleicht, so ist der

da Camera (S. 198) in seinem Pirro (1787) an, nach Manfredini (Reg. armon. p. 121 f.), der sehr unzufrieden mit dieser Stilvermischung ist.

Fortschritt in der Wahl und Behandlung des Stoffes bedeutend. Eine wirkliche Verschmelzung der wesentlichen Vorzüge der französischen und italiänischen Oper, auf welche es wohl abgesehen war, ist nicht gelungen; es ist zwischen beiden nur erst ein Abkommen getroffen. Daß Mozart, der nicht vergebens in Mannheim und Paris gewesen war, wesentlichen Antheil an der Gestaltung des Textes gerade in den wichtigsten Punkten hatte, ist nicht zu bezweifeln, wenn sich auch sein Einfluß im einzelnen nicht nachweisen läßt.

Nachdem das Buch fertig geworden und ein Theil der Musik geschrieben war, begab sich Mozart nach München, um, wie es Sitte war, an Ort und Stelle die Oper zu vollenden. Nach einer Reise auf dem Postwagen, „der einem die Seele herausstößt", und ihn keine Minute hatte schlafen lassen, schrieb er am 8. November 1780[7] seinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!" Hier gab es nun vollauf zu thun, die Oper mußte einstudirt, in Scene gesetzt und zum größten Theil noch erst geschrieben werden. Wie viel er schon fertig mit nach München brachte, ist nicht genau anzugeben; wahrscheinlich die Recitative größtentheils, wohl auch den ersten Akt und vielleicht einen Theil des zweiten; wenigstens deutet die Erwähnung bereits fertiger Musikstücke in seinen ersten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Muthe dran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau, „von den Mannheimern wie Wachs zusammengeschmolzen", war ihm in allem zu Willen, und wenn sie auch mitunter so aneinander geriethen, daß Mozart sich wohl entschließen mußte grob zu werden, so gab der Graf doch schließlich nach. Auch der Kurfürst nahm ihn sehr gnädig auf. „Nun hätte ich bald das Beste vergessen!" schreibt er (15. Nov. 1780). „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amt S. Ch. Durchlaucht dem Churfürst en passant vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war, indem er sagte: Es freut mich, ihn wieder hier zu sehen. Und als ich sagte, daß ich mich beeyfern werde, den Beyfall S. Ch. D. zu erhalten, so klopfte er mich auf die Schulter und sagte: O daran habe ich gar keinen Zweyfel, daß Alles gut sein

[7] [Die Angabe der Schwester (Notteb. S. 109), die Abreise sei am 8. November erfolgt, ist hiernach unrichtig. Nissen (S. 416) giebt den 6. November an; vielleicht erfolgte sie noch einen oder einige Tage früher.]

wird. — A piano piano si va lontano!" Auch der Adel war günstig für ihn gestimmt. Cannabich machte ihn mit der Gräfin Baumgarten, einer gebornen Lerchenfeld, bekannt, welche damals die Favoritin des Kurfürsten war. „Mein Freund ist Alles in diesem Hause", berichtet er (13. Nov. 1780) „und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, denn durch dieses ist auch alles wegen meiner gegangen und wird wills Gott noch gehen". Er konnte daher seinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. Nov. 1780): „Wegen meiner Oper seyen Sie außer Sorg, mein liebster Vater; ich hoffe, daß alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermuthlich sehr komisch ausfallen wird; denn ich habe unter der Noblesse die ansehnlichsten und vermöglichsten Häuser, und die Ersten unter der Musik sind alle für mich", unter denen er Cannabich besonders hervorhebt[8].

Von den Sängern und dem Orchester war allerdings keine Kabale zu erwarten; Mozart war ebenso beeifert, es ihnen recht zu machen, als sie zufrieden waren. Bei diesem Zusammenarbeiten sowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben sich aber manche Veränderungen im Libretto als wünschenswerth und Varesco mußte vielfach angegangen werden, dieselben vorzunehmen oder die vorgeschlagenen zu billigen (S. Beilage XI.).

Von dem Personal, für welches er schrieb, machte ihm der Kastrat dal Prato wirklich Noth. Gleich nach seiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterei" zu berichten (8. Nov. 1780). „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden dal Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser; denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin und NB. er war noch nie auf keinem Theater und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Scene im 1. Akt [die Begegnung des Idomeneo und Idamante] vor". Als er die Bekanntschaft desselben machte, bestätigten sich leider diese Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato", schreibt er (15. Nov. 1780), „muß ich die ganze Oper lehren"; „er muß seine ganze

[8] Aloysia Weber war nicht mehr in München, sie war bereits durch die Vermittelung des kaiserlichen Gesandten Grafen Harbeck als erste Sängerin in Wien engagirt worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf Irrthum, wenn man diesen Aufenthalt Mozarts in München mit seinem Verhältnis zu Aloysia in Verbindung gebracht hat.

Rolle wie ein Kind lernen: er hat um keinen Kreuzer Methode" (22. Nov. 1780). Auch bei dem Quartett, das sechsmal probirt werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. „Der Bub kann doch gar nichts", klagt Mozart (30. Dez. 1780). „Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden".

In ganz anderer Art machte ihm sein „bester, liebster Freund" Raaff zu schaffen. Er war außerordentlich häkelich und Mozart änderte ihm zu Liebe und seinen grauen Haaren zu Gefallen, was irgend möglich war (27. Dez. 1780):

Hören Sie, der Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian versessen, daß man Blut dabey schwitzen möchte — folglich sehr schwer für ihn zu schreiben, — sehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man so alle Tag Arien machen will, wie par exemple die erste Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie sie hören werden — sie ist gut, sie ist schön; aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn; er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. — Mit dem Quartett habe ich itzt eine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, wie öfter ich mir es auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen; der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er sagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es ist zu eng. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich sagte nur: Liebster Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem Quartett zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bey Ihren 2 Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden.

Nach der Probe fand Raaff sich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect" (30. Dez. 1780). Nachdem Mozart ihm seine erste Arie „vorgeritten" hatte,

war er sehr damit zufrieden (15. Nov. 1780); ebenso mit der Arie im zweiten Akt (1. Dez. 1780):

Der Mann ist also in seine Aria verliebt als es nur immer ein junger, feuriger Mann in seine Schöne seyn kann; des Nachts ehe er einschläft und Morgens da er erwacht singt er sie. Er hat zu Baron Viereck und Hr. v. Castel gesagt: Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitativ als Arien; da ist aber alles geblieben wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anständig wäre, — enfin, er ist zufrieden wie ein König.

Mißgünstiges Gerede gab es freilich trotzdem, wie er dem Vater schreibt (27. Dez. 1780):

A propos! Becke sagt mir die Täge, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter anderm auch, daß des Raaff seine Arie im 2. Act wider den Text geschrieben sey. So hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch — ist es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben! Ich muß Ihnen sagen, daß derjenige zu wenig welsch kann, der Ihnen so was gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Passagen sind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen gänzlich ausdrücken. Und überhaupt ist das die prächtigste Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt.

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchner Oper an. „Der alte ehrliche Panzacchi" war seiner Zeit ein vortrefflicher Sänger und ein guter Akteur gewesen, aber seine Blüthezeit war vorüber, und auch Valesi, der einen wohlverdienten Ruhm als Tenorist hatte, leistete damals schon mehr durch Gesangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher, wenn L. Mozart schreibt (11. Nov. 1780): „Was Du mir von dem singenden Personal schreibst, ist traurig; das Beste also wird die Musik-Composition thun müssen".

Mit den Sängerinnen hatte es diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling waren ihm befreundet und zugethan; sie gingen auf seine Weise ein und waren zufrieden, so wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene arci-contentissima, sie hat sie dreymal nach einander hören wollen", konnte er gleich nach Hause berichten (8. Nov. 1780), und wegen der zweiten Arie verständigten sie sich dann mit einander. „Die Lisel Wendling", meldet er bald darauf (15. Nov. 1780),

„hat auch schon ihre zwey Arien ein halb dutzendmal durchgesungen, sie ist sehr zufrieden: ich habe es von einer dritten Hand, daß die zwey Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben".

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einstudiren und Komponiren — auch eine Arie für Schikaneder wurde inzwischen fertig gemacht (S. 610) —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war. Die Hausmittel, welche ihm sein Vater empfahl, brachten zwar mitunter Erleichterung; allein da er schreiben mußte, was dem Katarrh nicht gut that, so ging es auch mit der Besserung nur langsam.

Er traf hier mit der Mara zusammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück gehabt mir zu gefallen", schreibt er (13. Nov. 1780), „sie macht zu wenig, um einer Bastardina (S. 125 f.) gleich zu kommen (denn dies ist ihr Fach), und macht zu viel, um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin". Noch viel weniger als von ihrem Gesang war er von dem Benehmen des Maraschen Ehepaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesicht ansah", erbaut, von dem er später (24. Nov. 1780) berichtet. Als die Mara im Hofkonzert nach der ersten Symphonie singen sollte, „sah ich ihren Herrn Gemahl hinter ihr mit einem Violoncell in der Hand herschleichen — ich glaubte, es wird eine mit einem Violoncell obligate Arie sein. Der alte Danzi, ein sehr guter Accompagnateur, ist erster Violoncellist hier; auf einmal sagt der alte Toeschi (auch Director, der aber in dem Moment, wo Cannabich da ist, nichts zu befehlen hat) zum Danzi, (NB. seinem Schwiegersohn): Steh er auf und laß er den Mara hersitzen. Als dieß Cannabich hört und sieht, schreyt er: Danzi bleiben Sie sitzen — der Churfürst sieht gerne, wenn seine Leute accompagniren. Darauf ging die Aria an — Giov. Mara stunde wie ein armer Sünder mit dem Baßl in der Hand hinter seiner Frau". Die Arie, welche die Mara sang, hatte einen zweiten Theil, sie ging aber, ohne das Orchester zu avisiren, „mit ihrer angebornen air d'effronterie" während des Ritornells herab und beschwerte sich nachher beim Kurfürsten[9].

[9] Ähnliche Geschichten hatte das Marasche Ehepaar auch an anderen Orten erlebt; vgl. Forkels musik. Alman. 1789 S. 122 ff. und die Charakteristik Maras bei Zelter Briefw. mit Goethe III S. 418 ff. VI S. 149 ff. [A. Niggli, Gertrud Elisabeth Mara. Sammlung musikal. Vorträge Nr. 30, Leipzig 1881.]

Der aber sagte ihr: „Madame, Sie haben wie ein Engel gesungen, obwohl Ihnen Ihr Mann nicht accompagnirt hat", und verwies sie an Graf Seeau.

Ende November wurde der erste Akt probirt; er konnte den besten Erfolg melden (1. Dez. 1780), der die allgemeine Erwartung nur noch höher spannte.

Die Probe ist außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem 6 Violin, aber die gehörigen Blas-Instrumenten; von Zuhörern wurde niemand zugelassen, als die Schwester von Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie alles voll Freude und Erstaunen war. Ich vermuthete es aber nicht — anders; denn ich versichere Sie, ich ging mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. Graf Seinsheim sagte zu mir: Ich versichere Sie, daß ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet. Das Cannabichische Haus, und alle die, die es frequentiren, sind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch vieles mit dem Grafen zu sprechen) zu ihm nach Hause kam, kam mir schon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß die Probe so gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närrisch nach Hause. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdessen, da sie mit ihrer kranken Rose allein zu Hause war, tausend Sorgen wegen meiner. Ramm sagte mir (denn wenn Sie diesen kennen, werden Sie sagen, das ist ein wahrer Teutscher, der sagt Ihnen so alles ins Gesicht, wie er sich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine Musique solche Impression gemacht hat, und ich versichere Sie, daß ich wohl 50 Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muß, wenn er diese Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh ist bey dieser Probe etwas ärger geworden. Man erhitzt sich halt doch, wenn Ehre und Ruhm im Spiele sind, man mag anfangs noch so kaltblütig seyn.

Auch von anderer Seite her erhielt der Vater die Bestätigung, welche er Wolfgang nicht vorenthielt.

Diese Tage zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebungen Deiner Musik des 1sten Actes war: er schrieb, daß ihm die Thränen in die Augen traten, als er die Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß Alles neu und schön wäre rc.; daß sie nun im Begriff wären, den 2ten Act zu probiren, — daß er mir dann selbst schreiben werde, u. s. w. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut.

Der Vater, der anfangs Wolfgang ermahnt hatte, ja nichts auf die lange Bank zu schieben — wie er es wohl in Salzburg gemacht hatte — wurde bei dem anhaltenden Katarrh besorgt, um so mehr, da auch die Tochter von einem bedenklichen Brustübel befallen war, und forderte ihn auf, sich zu schonen; er solle den dritten Akt nur nicht übereilen, er würde noch früh genug damit fertig werden. Bereit, wie er immer war, ihm guten Rath zu ertheilen, ermahnte er ihn, ja darauf bedacht zu sein, daß eine Oper nicht bloß Kennern gefallen solle (11. Dez. 1780). „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publicum zu denken: — Du weißt, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt". Davon aber wollte Wolfgang nichts wissen. „Wegen dem sogenannten Populare", antwortet er ihm (16. Dez. 1780), „sorgen Sie nichts, denn in meiner Opera ist Musik für aller Gattung Leute — ausgenommen für lange Ohren nicht".

Unterdessen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dez. Nachmittags wurde bei Graf Seeau der erste Akt — die Stimmen waren indessen duplirt, so daß zwölf Geiger spielten, — mit dem zweiten probirt. Auch diese Probe fiel gut aus, wie Wolfgang meldet (19. Dez. 1780),

und hat sich das Orchestre wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der 2. Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der 1. seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die 2 Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hofe, welches längst gewunschen, denn beim Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer incognito zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er waschnaß vom Schwitzen. — Daß ich gesund — und vergnügt bin, werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man ist doch froh, wenn man von einer so großen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es fehlen nur noch 3 Arien und der letzte Chor vom 3ten Act, die Ouverture und das Ballet — et adieu partie!

Noch höher steigerte sich die Befriedigung bei der nächsten Probe (27. Dez. 1780).

Die letzte Prob ist herrlich gewesen, sie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da. Dießmal ist mit

dem ganzen Orchestre (versteht sich, das im Opernhaus — Platz hat) probirt worden. Nach dem 1. Acte sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Oper wird charmant werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. Weil er nicht wußte, ob er so lange da bleiben kann, so mußte man ihm die concertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des 2. Act machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke. Er hat auch anders Tags früh beym Cercle meine Opera sehr gelobt.

Auch Abends bei der Cour hatte der Kurfürst wieder lobend von der Musik gesprochen, und Mozart erfuhr von sicherer Hand, daß er nach der Probe gesagt hatte: „Ich war ganz surprenirt — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht — das ist eine magnifique Musik".

Auch von diesen Erfolgen kamen die günstigen Nachrichten, eine über die andere, nach Salzburg. — „In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera", verkündet der Vater (25. Dez. 1780). „Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte Herrn Becke's Brief an Fiala, den er aller Orten lesen ließ". An L. Mozart selbst schrieb Becke, „daß der Chor im zweyten Act beim Sturme so stark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sonnenhitze, eiskalt machen müßte", und die konzertirende Arie der Dorothea Wendling rühmte er außerordentlich. Auch der Violinspieler Esser aus Mainz (S. 361), der in Salzburg Konzert gegeben hatte, schrieb von Augsburg aus über die beiden Akte der Oper, die er gehört hatte, che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita. „Kurz", meint der Vater, „es wäre zu weitläufig, alle Lobsprüche über alles herzusetzen. Ich wünsche, daß der dritte Act die nämliche Wirkung thut, und hoffe es um so gewisser, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muß[10]. Basta, ich hoffe, daß es heißen soll: finis coronat opus".

[10] „Das Accompagnement bey der unterirdischen Stimme", berichtet ihm Wolfgang (3. Januar 1781), „besteht in nichts als 5 Stimmen, nämlich 3 Posaunen und 2 Waldhorn, welche an dem nämlichen Ort placirt sind,

Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit steckte (30. Dez. 1780): „Der dritte Act wird wenigstens so gut ausfallen, als die beyden ersten; ich glaube aber unendliche mal besser, und daß man mit Recht sagen könne: finis coronat opus". Aber zu thun hatte er dabei. „Kopf und Hände", schreibt er (3. Jan. 1781), „sind mir von dem dritten Act voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Act würde. Der allein kostet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Scene darin, die nicht äußerst interessant wäre". Er hatte dann auch die Genugthuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwei ersten Akte noch um vieles überträfe.

Der sorgliche Vater, der bemüht war, ihn auf alles aufmerksam zu machen, was für einen guten Erfolg von Wichtigkeit sein konnte, ermahnte ihn noch besonders, sich mit dem Orchester in gutem Vernehmen zu halten (25. Dez. 1780), — Erfahrungen von Salzburg her mochten ihm das wohl besonders nöthig erscheinen lassen.

Suche nur das ganze Orchester bei guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaß, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt seyn muß. Jeder, auch der schlechteste Bratschist, ist aufs Empfindlichste gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja selbst; ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nöthig hast, wenn die Opera in Scena ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muß noch mehr angespannt seyn. Du weißt, daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige seyn werden, die zweifeln werden,

wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orchestre ist bey dieser Stelle still". Wegen dieses Arrangements hatte er erst noch einen Streit mit Graf Seeau zu bestehen.

ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters.

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, sondern, weil kein Extraballet, nur ein zur Handlung gehöriges Divertissement gegeben werden sollte, hatte Mozart, wie er sagt (30. Dez. 1780), auch die Ehre die Musik dazu zu machen. „Mir ist es aber sehr lieb", setzt er hinzu, „denn so ist doch die Musik von einem Meister". Bis in die Mitte Januars hatte er noch mit den „verwünschten Tänzen" so viel zu thun, daß er an nichts anderes denken konnte, auch an sein Befinden nicht; — erst am 18. Jan. konnte er schreiben: „laus Deo, nun hab ichs überstanden!"

Unter diesem rastlosen Arbeiten und Probiren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiserin Maria Theresia die Aufführung hindern werde, allein Wolfgang beruhigte ihn sogleich, daß aus dieser Ursache kein Theater geschlossen würde. Später erschreckte ihn ein Gerücht, die Kurfürstin sei hoffnungslos erkrankt, aber zu seinem Trost erfuhr er, daß das „eine Capitallüge" sei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung bestimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe sollte am 27. Januar sein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit diesem Aufschub wohl zufrieden war: „so kann man noch öfter und mit mehr Bedachtsamkeit probiren".

Der Ruhm des Idomeneo, welcher schon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große Genugthuung — wie ihm der Dr. Prexl (S. 590) das „ohnaussprechliche Vergnügen" ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern so große Ehre machte" —; mehrere von ihnen reisten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robinig mit ihrer Familie, zwei Fräulein Barisani, von der Kapelle ging Fiala hin. L. Mozart, der „sich auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freute", war entschlossen, mit seiner Tochter, sobald er irgend abkommen könne, nach München zu reisen. Da er aber einer abschlägigen Antwort von Seiten des Erzbischofs sich nicht aussetzen mochte und es verlautete, daß derselbe nach Wien reisen werde, wartete er seine Zeit ab. Es paßte ihm daher sehr gut, daß die Aufführung

der Oper so lange verschoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereist war. Nun machte er sich am 25. Januar auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu sein; Wolfgang hatte sich so eingerichtet, daß er in seiner Wohnung (im Sonneneck der Burggasse) Vater und Schwester allenfalls beherbergen konnte, wenn sie auch auf kurze Zeit „wie Zigeuner und Soldaten" wohnten.

Die Anwesenheit des Vaters mit der Schwester in München hat uns wahrscheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht. Die Münchner Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten (1781, 1. Febr. N. 19, S. 76) beschränkten sich auf folgenden Artikel:

„Am 29ten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper Idomeneo zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Uebersetzung — sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammeraths Lorenz Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben"[11].

Indessen kann man nach allem, was wir über den Beifall, welchen die Oper in den Proben fand, lesen, nicht bezweifeln, daß sie glänzend aufgenommen wurde.

Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt, wissen wir nicht; daß es nicht sehr bedeutend war, erhellt daraus, daß L. Mozart seinem Sohn schreibt (11. Dez. 1780): „Wie wird es mit der Spart gehen? wird sie nicht copirt? Du mußt darauf Bedacht nehmen. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man eine Spart nicht zurücklassen". Worauf dieser antwortet (16. Dez. 1780): „Wegen der Spart zu copiren braucht ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allezeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeister gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen". Die Originalpartitur in drei Bänden (im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin) ist eine mit rascher Hand geschriebene sehr saubere Reinschrift, in der fast gar nichts geändert

[11] Der Artikel wurde auch in der augsburgischen Ordinari-Postzeitung (1781 5. Febr. Nr. 31) abgedruckt. Rudhart, Gesch. der Oper zu München I S. 168.

ist, als mitunter im Recitativ. Wie gewöhnlich sind die einzelnen Nummern für sich geschrieben und nachher eingelegt; die Noten der Kontrabaßstimme sind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßspieler am Klavier, größer geschrieben. Die Partitur sollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht. „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder gravirt, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Sr. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken waren, allein meines Sohnes Reise nach Wien und die dazwischen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir Alles verschoben". Die Originalpartitur der Musik zum Ballet, welches mit dem Idomeneo gegeben wurde (367 K.), befindet sich ebenfalls in der Berliner Bibliothek; dieselbe ist in der neuen Ausgabe zum erstenmal veröffentlicht (S. V. 14).

Mozart soll den Idomeneo (366 K., S. V. 13 mit Gr. Waldersees R. B.) auch in späteren Jahren ganz vorzüglich geschätzt haben[12]; gewiß ist es, daß er sich bald, nachdem er in Wien festen Fuß gefaßt hatte, Mühe gab, denselben dort auf die Bühne zu bringen, zu welchem Zweck er ihn vollständig umarbeiten wollte. Leider schlug dieser Plan fehl, und als im Jahre 1786 eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten beim Fürsten Karl Auersperg seine Oper aufführte, nahm er zwar mancherlei Veränderungen mit derselben vor, doch kam es damals zu keiner förmlichen Umarbeitung (Beil. XI. 2). Später[13], und besonders wieder in neuester Zeit, ist Idomeneo auf verschiedenen Bühnen von Zeit zu Zeit wieder gegeben worden, ohne bei dem größeren Publikum ein gleiches Interesse zu finden, wie die bekannten Opern Mozarts; das Urtheil der Kenner hat ihn stets ausgezeichnet[14]. Beide Erscheinungen sind begreiflich, wenn man näher auf die Eigenthümlichkeit dieses Kunstwerks eingeht.

[12] So berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 51). Was er zur Begründung anführt, ist freilich der Hauptsache nach unrichtig.

[13] [In Wien wurde Idomeneo in deutscher Übersetzung von Treitschke 1806 5 Mal, 1819 4 Mal aufgeführt. Köchel, handschr. Zus., nach F. Pohl.]

[14] Reichardt, der sonst nicht geneigt war Mozart gelten zu lassen, hat in einer sehr anerkennenden Anzeige den Idomeneo sogar als das reinste Kunstwerk bezeichnet, welches Mozart je vollendet habe (Berl. mus. Ztg. 1806 S. 11 f.). Unbedeutend ist, was Seyfried (Cäcilia XX S. 178 ff.) über

Sehr richtig bemerkt Ulibicheff, daß man im Idomeneo sehr wohl unterscheiden könne, wo Mozart noch von dem Formalismus der opera seria abhängig sei, wo er Gluck und der französischen Oper nachstrebe, und wo er ganz selbständig und frei nur seine eigene Künstlernatur darstelle. Diese verschiedenen Richtungen geben sich natürlich nicht in den einzelnen Musikstücken mit absoluter Einseitigkeit kund; überall bildet Mozarts Individualität, wie wir sie in dieser Zeit als eine fest ausgebildete kennen, den eigentlichen Kern. Wir sahen, daß das Libretto den Charakter einer Vereinigung der italiänischen und französischen Oper in der Art trägt, daß die italiänische Weise das bestimmende Element ist; wir sahen ferner, daß die Beschaffenheit und Bildung der Sänger, welche mit Ausnahme der beiden Frauen der italiänischen Schule angehörten, ebenfalls auf das Festhalten der italiänischen Form hinwirken mußte. Wir können uns daher nicht wundern, wenn Mozart, namentlich in den für diese Sänger bestimmten Arien, von der hergebrachten Form ausging und derselben durch zweckmäßige Modifikation abzugewinnen suchte, was nur möglich war. Allein die Sache lag noch tiefer. Bei unverkennbarem Einfluß des französischen Originals auf die Oper war doch dem Ganzen der Charakter der italiänischen Poesie, Sprache und Nationalität unverkennbar aufgeprägt. Man sehe die Arien an. Unverkennbar ist das Bestreben, dem Gefühl aus der dramatischen Situation heraus einen mehr individuell charakteristischen Ausdruck zu geben, als auch Metastasio zu thun pflegte; allein der Form und Fassung nach sind sie doch nur modifizirt und haben den spezifischen Charakter der italiänischen Poesie behalten. Die Rhetorik derselben ist aber von der Rhetorik der französischen Poesie bestimmt unterschieden. Noch unmittelbarer wirkt die Sprache ihrem Klang und Accent nach auf die musikalische Gestaltung ein, und der Unterschied der italiänischen und französischen Sprache macht sich auffallend genug nicht allein im Recitativ geltend, für welches der musikalische Charakter der Sprache maßgebend ist; wir haben hier auch ein wesentliches Element für die Melodienbildung anzuerkennen. Am tiefsten aber greift die

die Oper sagt; dagegen ist Ulibicheffs Beurtheilung (Nouv. biogr. II p. 94 ff. Mozarts Opern von Koßmaly S. 1 ff.) im allgemeinen treffend und enthält manche feine Bemerkung.

gesammte nationale Auffassung. Empfindungen und Leidenschaften sind bei verschiedenen Völkern nicht nur dem Grade nach verschieden; auch der Ausdruck derselben erhält einen seinem Wesen nach eigenthümlichen Charakter, und wo sich eine wirklich nationale Kunst entwickelt, da prägt sie in ihren Gestalten diesen besonderen Charakter aus. Die Italiäner äußern ihre Gefühle nicht allein lebhaft und betonen sie stark, sondern ein instinktiver Sinn für das Formale ruft scharf ausgeprägte Erscheinungen hervor und begünstigt das Ausbilden des Typischen, wie sich dies z. B. in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Mimik offenbart. Diese Richtung hat auf die Ausbildung der Musik, besonders der dramatischen, bei den Italiänern entschieden eingewirkt. Sie trägt noch heute einen nationalen Charakter, der nicht bloß äußerlich in gewissen Formen und Wendungen sich ausprägt, sondern der aus der Natur des Volkes hervorgegangene künstlerische Ausdruck seiner Gemüthsregungen ist. Wer italiänische Musik von italiänischen und deutschen Sängern hat vortragen hören, wird sich leicht überzeugt haben, daß der wesentliche Unterschied nicht allein auf Gesangschule und Methode, vielmehr wesentlich auf der Eigenthümlichkeit des italiänischen Volkscharakters beruht. Daher darf es denn auch nicht verwundern, wenn Musik, die uns Deutschen als unwahr oder gar unnatürlich erscheint, auf Italiäner einen viel tieferen Eindruck macht, als den bloß sinnlichen auf das Ohr.

Diese eigenthümlich italiänische Färbung trägt nun Mozarts Idomeneo, wie alle seine italiänischen Opern, nicht bloß insofern italiänische Technik und Mechanik geschickt angewendet sind, sondern mit dem lebendigen Hauch und Duft, welche allein ein Hingeben an den Volksgeist erzeugen kann. Schon im Knaben gewahrten wir diesen feinen Sinn für den Unterschied des Nationalen, als er in Bastien und Bastienne und in der Finta semplice den Charakter des deutschen Singspiels und der opera buffa so scharf auseinanderhielt. Wenn man die Zaide mit dem Idomeneo zusammenhält, wird man die Grundverschiedenheit in der Auffassung und Darstellung der Seelenstimmung nicht minder bestimmt ausgesprochen finden; so wie sie ja auch später in der Entführung und Zauberflöte, dem Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte und Tito gegenüber deutlich hervortritt. Um nur auf ein Beispiel hinzu-

weisen, so gehört die Scene, in welcher Idomeneo nach der Aufforderung des Oberpriesters seinen Sohn als das Opfer bezeichnet und nun das Volk von Entsetzen und Mitleid ergriffen in Klagen ausbricht, ohne allen Zweifel zu dem Schönsten und Ergreifendsten, was Mozart geschrieben hat, und doch ist gerade diesem Chor (24) der Stempel des spezifisch Italiänischen unverkennbar aufgedrückt. Stellen wie già regna la morte erscheinen wie typisch für verwandte Ausdrucksweisen, die uns in italiänischen Opern so häufig begegnen. Diese italiänische Haltung, welche als der Gesammtcharakter, auf welchem die künstlerische Harmonie des Ganzen beruht, heraustritt, ist nicht etwa aus bewußter Überlegung durch bestimmte Mittel als ein nationales Kolorit hervorgebracht; sie beruht vielmehr auf einem Hineinleben in die italiänische Weise, welche als die natürliche Grundlage der Kunstübung in dieser Richtung galt. Dies war nur möglich, so lange die italiänische Musik in Deutschland auf der Bühne wie in der Kirche faktisch die Herrschaft hatte und im nationalen Bewußtsein keinen Widerspruch fand. Zu der Zeit, in welche Mozarts Jugend und Bildungszeit fällt, war dies in Süddeutschland unbedingt der Fall. Die musikalische Atmosphäre, in welcher er aufwuchs, die Bildungselemente, welche ihm zugeführt wurden, waren durchaus italiänisch, und italiänische Auffassung und Darstellung mußte ihm zur anderen Natur werden, wie allen deutschen Künstlern, welche im vorigen Jahrhundert die italiänische Oper mit ausgebildet haben. Das Verhältnis, in welchem das künstlerische Genie zu seiner Zeit und Nation steht, ist schwer zu fassen. Weit entfernt, sich den Einflüssen derselben zu entziehen, offenbart es gerade dadurch sein Wesen, daß es bedeutende Züge und Richtungen derselben stark und kräftig, selbst bis zur Einseitigkeit, darstellt; und dann steht es wiederum diesen Mächten kämpfend und ringend gegenüber, und beherrscht und bestimmt dieselben. Schwerlich wird es je gelingen, die Natur eines Künstlers bis zu dem Punkt hin zu ergründen, wo die Fäden seiner persönlichen Anlagen und Kräfte und die von der Bildung seiner Zeit und Nation ausgehenden so zusammenlaufen, daß sie die künstlerische Individualität hervorbringen; man wird sich bescheiden müssen, wenn man nur auf dem Wege seiner Entwickelung noch die Spuren verfolgen kann. Wenn Mozart durch die Bildung seiner Zeit so in die italiä-

nische Musik eingeführt war, daß ihr Wesen ihm als das Wesen der Musik überhaupt erschien, so bildete er doch die so in sich aufgenommenen Elemente mit der ganzen Kraft seiner Individualität aus. Er faßte sie nicht mit Bewußtsein als eine nationale auf, er trat derselben aber auch nicht mit einem bestimmten Nationalgefühl gegenüber und suchte daher nicht etwa deutsche Weise derselben einzupflanzen. Die künstlerischen Elemente einer bereits entwickelten Kunst und seiner Individualität vereinigten sich zu einer harmonischen Durchbildung, die allein Kunstwerke, welche echt italiänisch und echt Mozartsch waren, hervorrufen konnte. Das frische Leben, welches in der deutschen Dichtung erwacht war und den Deutschen das Selbstgefühl eines Volkes zunächst auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens verlieh, berührte Mozart erst zu einer Zeit, da seine musikalische Bildung fest begründet war. Er konnte daher, ohne in Widerspruch mit sich zu gerathen, auf dem von ihm betretenen Wege fortschreiten und die italiänische Oper als eine bestimmte Kunstform, die er sich in Wahrheit zu eigen gemacht hatte, weiter ausbilden. Aber jene Regung der deutschen Kunst ergriff ihn, wie wir sehen werden, in seinem innersten Wesen; sie gab ihm das klare Bewußtsein, daß er als ein deutscher Künstler schaffen wolle. War das deutsche Element seiner Natur — dessen er sich ja nie entäußern konnte — gewissermaßen ruhend und latent geblieben, während er die italiänisch gebildete Kunst sich aneignete, so konnte er dann alles, was er dort gewonnen, als sein freies Eigenthum mit deutschem Sinn und Gefühl verwerthen. Indem so durch ihn die Entfaltung einer deutschen Musik theils neu belebt, theils neu begründet ist, hat er die italiänische Oper, welche er auf die Höhe ihrer Entwickelung führte, in ihrer universalen Bedeutung abgeschlossen: nach Mozart hat sie nur mehr eine nationale Geltung. Wie jedes Genie von kunsthistorischer Bedeutung schaute er zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft. Er vermochte es, die wahrhaft lebendigen Elemente der in langer Entwickelung ihrem Ziel entgegengehenden italiänischen Musik zu Kunstwerken von gereifter Vollendung zusammenzufassen und mit neugestählter Kraft das frische Tagewerk der jugendlich sich regenden deutschen Musik anzugreifen, und auch hier unermüdet dem Ziel künstlerischer Freiheit und Schönheit entgegenzuschreiten.

Im Idomeneo gewahren wir also den echt italiänischen Charakter der opera seria, durch die Kraft der bereits vollkommen ausgebildeten Mozartschen Individualität zur schönsten Vollendung gebracht; allein in Einzelheiten erkennen wir auch noch die Übermacht der hergebrachten Form, welcher der Künstler sich fügen mußte.

Unverhüllt tritt dies in den beiden Arien des Arbace hervor. Die Rolle des Vertrauten war dramatisch wie musikalisch dazu bestimmt, Lücken auszufüllen; sie sollte nur als Folie für die Hauptpersonen dienen, und galt für ein Hauptmittel jenes Chiaroscuro hervorzubringen, das man als ein so wesentliches Erfordernis der scenischen Wirkung ansah. Demgemäß greifen auch die beiden Arien des Arbace (10. 22) weder dem Text noch der Musik nach in das dramatische Gewebe der Oper ein. Panzacchi, einem tüchtig geschulten Sänger nach alter Weise, konnte etwas zugemuthet werden; es fehlt daher nicht an Koloraturen, Sprüngen und ähnlichen Proben für die hergebrachte Kunstfertigkeit. Auch sonst schließen sich diese Arien — abgesehen davon, daß sie nur ein Tempo haben und in der Struktur demgemäß modifizirt sind — der hergebrachten Weise an, selbst die übliche Weise, die Kadenz einzuleiten, fehlt nicht; ein sehr langes Anfangsritornell der ersten Arie ist später um zwei Seiten gekürzt. Um aber denselben doch ein musikalisches Interesse zu geben, ist die Begleitung, obwohl schwach instrumentirt, sorgfältig und namentlich in der zweiten Arie kontrapunktisch ausgearbeitet. Das dieser vorhergehende begleitende Recitativ, das sich Mozart für Panzacchi ausdrücklich bestellte, ist schön und ausdrucksvoll.

Auch der Kastrat dal Prato, für welchen die Partie des Idamante bestimmt war, brachte nur die Schulung eines italiänischen Sängers, und selbst diese nur in mittelmäßigem Grade mit. Mozart war also auch hier an die Tradition gebunden und durfte nicht viel wagen, um sie eigenthümlicher und lebendiger zu gestalten. So ist in den drei Arien desselben (2. 7. 27) der alte Typus deutlich zu erkennen. Die erste wäre, wenn der Sänger eine tüchtige Koloratur gehabt hätte, die ihm offenbar fehlte, wahrscheinlich eine ordentliche Bravourarie geworden; sie hat im allgemeinen diese Anlage, nur sind keine Koloraturen angebracht. Hier ist aber der Nachdruck auf die Begleitung ge-

legt, die durchaus selbständig und interessant geführt und durch die reiche Benutzung der Blasinstrumente von der schönsten Klangwirkung ist. Der öftere Tempowechsel soll, bei dem übrigens sehr regelmäßigen Bau der Arie, den Gefühlsausdruck lebendiger machen. Die zweite Arie ist kürzer und, der Situation gemäß, lebhafter und energischer im Ausdruck, übrigens wieder besonders durch die Begleitung eigenthümlich und interessant. Die dritte schließt sich der alten Form schon durch den langsameren Mittelsatz (Larghetto 3/4) an, auch ist die Begleitung hier einfacher; doch ist die ganze Arie konziser gehalten, als früher Sitte war.

Raaff würde schon wegen seines Alters wesentlichen Erfordernissen nicht mehr genügt haben; aber er war auch, wie Mozart klagte, „auf den alten Schlendrian so versessen, daß man Blut schwitzen möchte". Daher mußte sich dieser sogar in der dramatisch ungleich wichtigeren Partie des Idomeneo dem Herkommen vielfach gegen Überzeugung und Neigung bequemen. Aber Raaff war ein bedeutender und verständiger Sänger, dem er daher auch in Beziehung auf Vortrag und Ausdruck ungleich mehr zumuthen konnte. Die erste Arie (6) drückt in zwei ziemlich kurz und knapp gehaltenen Sätzen — einem Andantino sostenuto 3/4 und Allegro di molto C — ein tief erregtes schmerzliches Gefühl lebhaft aus und ist auch dramatisch ganz am Platz, indem sie zugleich dem Sänger Gelegenheit giebt, im getragenen Gesange eine gut geschulte Stimme zu entfalten. An die alte Weise erinnern die einzelnen, scharf abgesetzten und durch Zwischenspiele getrennten Motive; doch ist dies nicht nur sehr geschickt angelegt und ausgeführt, sondern dem Orchester ist besonders durch die Behandlung der Blasinstrumente ein herrlicher sonorer und doch weicher Klang gegeben, der damals ganz neu und von außerordentlicher Wirkung sein mußte. Die zweite Arie (12) ist eine lange Bravourarie in einem Satze (Allegro maestoso) im größten Stil. Mozart nennt sie die „prächtigste Arie" der Oper und protestirt lebhaft dagegen, daß sie „nicht auf die Worte" geschrieben sei; aber sie muthete dem Sänger mehr zu, als Raaff damals leisten konnte. Sie hat den eigentlich heroischen Charakter der opera seria und bietet jede Gelegenheit Gesangskunst zu entfalten, getragene Stellen, ausgehaltene Töne und lange Bravourpassagen. Die letzten sind völlig veraltet; übrigens hatte

Mozart recht, die Arie in Ehren zu halten: sie ist voll Ausdruck und Charakter, durch eine glänzende und reiche Begleitung interessant, und besonders im Mittelsatz voll überraschender Schönheit der Harmonie. Wie frappant und wie ausdrucksvoll ist z. B. diese harmonische Wendung.



Die dritte Arie (31), die Mozart seinem alten Freunde recht zu Dank zu schreiben suchte, ist eben deshalb ziemlich nach dem alten Zuschnitt; sie zeigt die größte Verwandtschaft mit der Arie, welche Mozart in Mannheim Raaff so akkurat angemessen hatte (S. 462 f.). Der Hauptsatz ist ein breit gehaltenes Adagio, das, im ganzen einfach und edel, dem Sänger Gelegenheit giebt, sich im getragenen Gesang zu zeigen, der durch eine figurirte Begleitung in welche Saiten- und Blasinstrumente sich theilen, gehoben

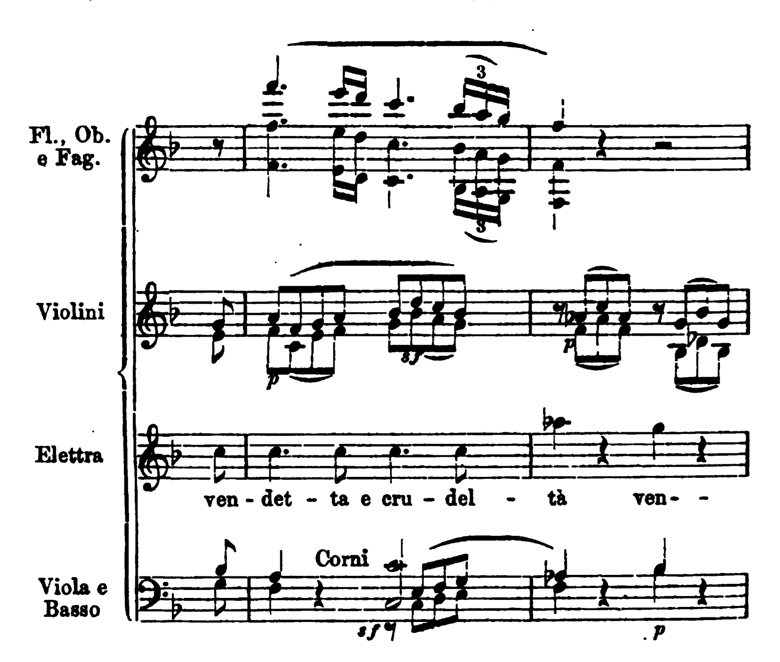
wird; weniger bedeutend ist der Mittelsatz (Allegretto $^{3}/_{8}$). Zum Zeugnis, wie Mozart arbeitete, dient eine noch erhaltene Skizze dieser Arie, in der das Ritornell und die Singstimme mit dem Baß vollständig niedergeschrieben ist. Wahrscheinlich hatte er dieselbe Raaff vor der Ausarbeitung vorgelegt; sie stimmt aber bis auf wenige unbedeutende Veränderungen mit der späteren Ausführung überein. Die Texteswort des Mittelsatzes wollte er anfangs im Tempo und Takt des ersten Satzes komponiren; nach vier Takten, die er ausstrich, fing er den Mittelsatz so an, wie er dann geblieben ist.

Es war kein geringer Theil der Oper, in dem Mozart sich so gebunden sah. Indessen ist auch hier der Fortschritt gegen die Arien aus Re pastore unverkennbar. Es ist nicht mehr das unwillkürliche Anstreben einer jugendlichen Produktionskraft gegen die zu eng gewordene Form, sondern ein bewußtes Nachgeben aus bestimmten Gründen, bei welchem der Komponist den ungünstigen Umständen das Mögliche abzugewinnen sucht und genau weiß, wie weit er gehen könne. Allerdings wird es, nachdem die Tradition dieser Formen gänzlich verloren ist, schwer sicher zu unterscheiden, was der unvermerkt wirkenden Macht des Herkommens und was dem bewußt arbeitenden Künstler eigen ist. Die Musikstücke, in denen Mozart frei walten konnte, machen freilich einen ganz anderen Eindruck.

Dahin gehören die Partien der Ilia und Electra. In der Anlage der letzteren tritt die Bravour entschieden hervor, aber mit einer bestimmten individuellen Färbung der Leidenschaft, welche Mozart als das charakterisirende Element aufs sprechendste zur Geltung gebracht hat. Beide große Arien (4. 29) sind der lebendige Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenschaft, die durch stolze Würde über das Unedle, welches so heftige Ausbrüche der Eifersucht und Rachelust leicht annehmen, hinausgehoben wird. Dem Text gegenüber, welcher Electra in dem traditionellen bombastischen Pathos sagen läßt (29):

D'Oreste, d'Ajace
Hò in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi dà.
Squarciatemi il core
Ceraste, serpenti!

hat der Komponist ausschließlich das Verdienst individuell charakteristischer Darstellung in Anspruch zu nehmen. Beide Arien sind bei sehr verwandter Grundstimmung doch verschieden nuancirt. Während in der ersten die Leidenschaft gährt und sich in einzelnen Ausbrüchen hervordrängt, ist die letzte ein lautes Ausrasen der empörten Wuth, daher die hohe Stimmlage hier ganz besonders in Anspruch genommen wird. Eigentliche Virtuosität ist mit Ausnahme einer, gut gesungen sehr ausdrucksvollen Koloratur, die bis ins hohe c steigt, nirgends erforderlich, wohl aber ein kräftig leidenschaftlicher, gut deklamirter Vortrag. Nicht selten hat die Singstimme mehr einen deklamatorischen als melodiösen Charakter, dessen Wirkung durch die rasch wechselnde, frappante Harmonie bedingt wird. Wie wunderbar ergreifend ist z. B. in der ersten Arie der leidenschaftliche Aufschrei





Dann tritt aber auch das Orchester noch in ganz anderer Weise als wesentliches Mittel der musikalischen Charakteristik mit ein. Selbständig geht es neben der Singstimme seinen Weg, interessirt durch das eigenthümliche Leben charakteristischer begleitender Figuren oder eigener Motive, und giebt durch die meisterhafte Benutzung der Klangfarben der ganzen Darstellung Haltung und Kraft. In der ersten Arie zittert alles in unruhiger Bewegung, die Flöte in gebrochenen Akkorden, starke Accente der Blasinstrumente schneiden wie Blitze ein, nur in einigen Momenten einigt sich alles wie in einem konzentrirten Gefühl der Kraft. Und von welcher Wirkung ist es, wenn in der letzten Arie nach der langen peinigenden Trillerfigur der Geigen[15] das gesammte Orchester wie in einen Triumph der Rache ausbricht![16] Im starkem Kontrast zu diesen Ausbrüchen der Leidenschaft steht die

[15] Ich möchte nicht dafür einstehen, daß diese zischenden Figuren nicht durch die Schlangen des Textes hervorgerufen wurden; auch in der Arie des Idomeneo (12) haben die Worte fuor del mar ho un mar in seno das die Wogen ausdrückende Motiv der Begleitung hervorgerufen.

[16] Ursprünglich war das Recitativ, welches dieser Arie vorhergeht — wie auch das Textbuch ausweist — viel länger und vollständig komponirt; vor der Aufführung sind mehrere Seiten gestrichen, wobei dann auch einige kleine Änderungen vorgenommen sind. [Die ursprüngliche längere Gestalt des Recitativs ist in die neue Ausgabe Anh. X. aufgenommen; vgl. darüber den Rev. Ber. S. 67.]

mittlere Arie der Electra (13), in welcher sie ganz vom Glück ihrer Liebe erfüllt erscheint. Alles athmet hier Ruhe und Zufriedenheit mit einer süßen Zärtlichkeit, als wäre in diesem Gemüthe für Eifersucht und Rache gar kein Raum. Die Singstimme, der nur einmal eine zierliche Koloratur gegeben ist, wie die Begleitung des Saitenquartetts, ist höchst einfach; bei richtigem Vortrag wird der Ausdruck einer endlich befriedigten glücklichen Liebe auch dem Charakter der Electra angemessen erscheinen.

Der Charakter der Ilia, ohne heftige Leidenschaften, voll Gefühl, stets zart und anmuthig, sagte Mozarts natürlicher Richtung vorzüglich zu. Sie wurde von der durch Gesang und Spiel gleich ausgezeichneten Dorothea Wendling gegeben; hier konnte Mozart sich frei bewegen und in ihren Arien (1. 11. 19) finden wir den schönsten Ausdruck seiner Kunstweise. Gleich die erste Arie (1) zeigt, wie er verstand ein Ganzes zu schaffen, dessen Organismus sich aus den musikalischen Formen darlegen läßt, während die Entwickelung derselben zugleich die psychologische Charakteristik bewirkt. Beachtet man z. B. den Wechsel der Dur- und Molltonart, in welcher die Hauptmotive auftreten, die Mittel der Steigerung bei Wiederholung derselben, die verschiedene Weise wie der Ausruf Grecia! behandelt ist, so wird man lauter einfache, naheliegende Mittel der musikalischen Darstellung angewendet finden. Sie gewinnen uns aber nicht nur durch den Reiz der schönen und anmuthigen Erscheinung; die Mittel der formalen Gestaltung werden der natürliche Ausdruck des inneren Gemüthslebens. Die zweite Arie (11) ist eine Kavatine, ein Lied von zwei mit geringen Veränderungen wiederholten Strophen, außer dem Saitenquartett (die Geigen sind gedämpft) von vier obligaten Blasinstrumenten, Flöte, Oboe, Horn und Fagott, begleitet. Die alten Freunde aus Mannheim, Wendling, Ramm, Lang und Ritter, waren wieder beisammen und mit Behagen schrieb Mozart ein Stück, das ihm und dieser Gesellschaft Ehre machen sollte. Ob es ihm gelungen ist! Der erste Eindruck ist der des reinen Wohllauts, in welchen alle mitwirkenden Elemente so vollständig aufgelöst sind, daß der musikalische Hörer unmittelbar vollkommene Befriedigung empfindet. Bei näherem Zusehen wird man die in ihrer Einfachheit so kunstvolle Struktur — deren Symmetrie schon beim Lesen der Partitur wie in einem Grundriß dem Auge wohlthuend wirkt —,

die feine Anwendung der Klangmittel ebenso sehr bewundern als die zarte, anmuthige Erfindung. Und nun versetze man sich in die Situation. Ilia kommt, um Idomeneo für die Güte zu danken, welche ihr, der Gefangenen, in Creta geworden ist. Der Gedanke, daß sie Vater und Vaterland verloren, daß Idomeneo ihr Herrscher, der Vater Idamantes ist, und mehr als alles der Gedanke an ihre Liebe zu Idamante macht sie befangen, und doch verklärt wiederum das Gefühl dieser Liebe, wodurch sie innerlich glücklich und selig wird, alles wie mit einem hellen Rosenschimmer. So beginnt sie mit einer gefaßten, fast ehrerbietigen Freundlichkeit; das Gefühl wird inniger, die Erinnerung an ihr Leiden tritt hervor, aber alles drängt nur dem einen Gefühle zu: or gioja e contento, in dem sie sich selbst vergißt. Dieses Zusammenschließen aller Elemente zu einem harmonischen Ganzen macht das wahre Kunstwerk aus, und es ist undenkbar, daß, so lange die Grundlagen unserer Musik bestehen, ein Musikstück wie dieses nicht als schön empfunden werden sollte. Weniger bezeichnend ist die Situation der letzten Arie (19): sehnsüchtige Seufzer einer einsamen Liebenden; aber die Grundzüge für den Charakter der Ilia sind schon so klar ausgesprochen, daß die eigenthümliche Lieblichkeit ihres Wesens auch hier vollständig ausgeprägt erscheint. Man darf nur die Arie, in welcher Electra (13) ihre zärtlichen Gefühle ausdrückt, vergleichen, um wahrzunehmen, wie bestimmt die musikalische Charakteristik auch bei ähnlichen Voraussetzungen die Grundverschiedenheit beider Frauen hervorhebt.

Das Duett der beiden Liebenden (20) ist zwar ansprechend und gefällig, aber weniger bedeutend. Es schließt sich, wie in der Form durch den Wechsel des Tempo, so der Auffassung und Behandlung nach der hergebrachten Weise an, ein Liebesduett leicht und anmuthig bewegt zu halten. Nur geht alles in einer ununterbrochenen Bewegung in knappen Formen fort, und von wirklicher Bravour ist keine Rede. Bedeutender ist das Terzett (16), einfach, edel und von schöner musikalischer Wirkung; doch ist die dramatische Situation darin nicht in der vollen Energie zum Ausdruck gebracht, welcher sie an und für sich fähig wäre. Es ist aber sicher mit Absicht zwischen eine Folge von anmuthigen Situationen und eine Reihe mächtig aufgeregter ein Musikstück gestellt, das in seiner ruhigen und ernsten Haltung das Voran-

gehende abschließt und durch eine gewisse Sammlung auf das Folgende vorbereitet, ohne der Überraschung, die dadurch bewirkt werden soll, etwas vorweg zu nehmen. Auch dies ist ein Mittel, um jenes oft erwähnte Chiaroscuro herauszubringen, den Gesammtton, durch welchen das einzelne sich in der richtigen Weise abhebt. Damit alles zu einem Ganzen zusammenstimme, wird ein Herabstimmen gewisser Momente nöthig, was freilich nicht zu einem Verwischen oder Verändern des Wesentlichen führen darf. In der hier gegebenen Situation ist den drei singenden Personen eine gewisse gedrückte und beängstigende Stimmung gemeinsam, welche lebhafte Ausbrüche der Empfindung zurückhält und jene Mäßigung rechtfertigt. Höher der Erfindung und der Charakteristik nach steht das Quartett (21), mit welchem Mozart selbst am meisten zufrieden war, und bei dem er jeden Einfluß der Sänger eben so entschieden ablehnte, als er bei den Arien ihnen nachzugeben bereit war. Es ist keine ganz bequeme Aufgabe, ein Quartett für drei Sopran- und eine Tenorstimme zu schreiben; aber Mozart verstand es, gerade daraus, durch genaue Kenntnis der Stimmlagen und geschickte Zusammenstellung eigenthümlich schöne Klangwirkungen zu gewinnen. Man erkennt sogleich das Talent, einen klaren Plan aufzustellen und innerhalb der so gesteckten Grenzen sich frei zu bewegen, scharf zu charakterisiren, ohne die Einheit zu stören. Ilia und Idamante sind der Situation gemäß dem Idomeneo und der Electra gegenübergestellt, die einzelnen Personen aber jede individuell charakterisirt. Das tritt namentlich da deutlich hervor, wo sie zusammen singen, und giebt der musikalischen Darstellung Bedeutung und Leben. Außer dieser selbständigen Stimmführung ist das Quartett besonders durch harmonische Schönheiten ungewöhnlicher Art ausgezeichnet, und gehört unleugbar zu Mozarts schönsten Leistungen. Seine Frau erzählte, daß er einst, als er in diesem Quartett mitsang, von solcher Rührung ergriffen wurde, daß er aufhören mußte und längere Zeit die Komposition nicht ansah[17]. Eigenthümlich und durchaus der Situation entsprechend ist auch der Schluß desselben. Idamante hatte zu Anfang fest begonnen, wie einer der seinen Entschluß gefaßt hat: andrò ramingo e solo, versinkt aber mit den Worten morte cercando u. s. w. in

[17] Hogarth, Mém. of the opera II p. 198.

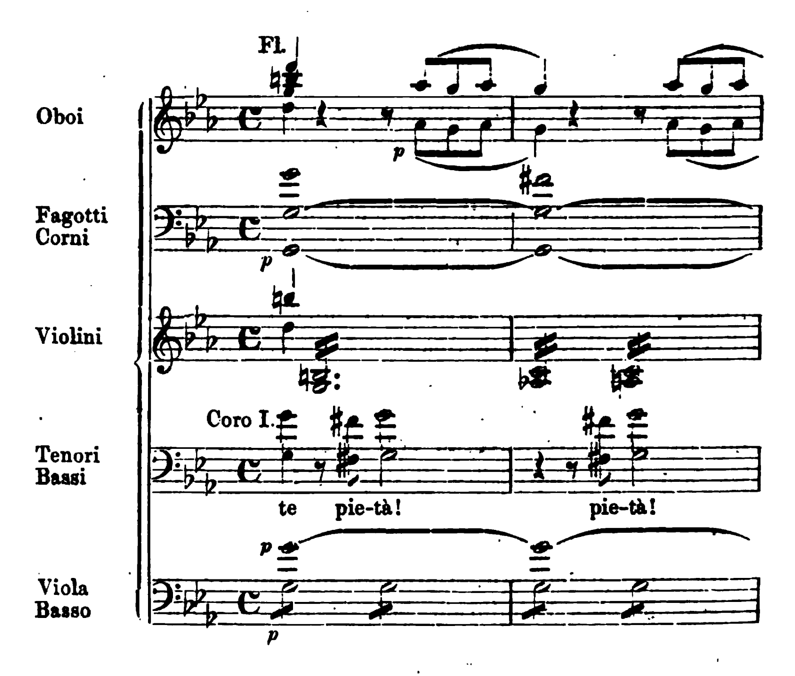
düstere Betrachtungen. Zum Schluß setzt er wiederum ein: andrò ramingo e solo und verläßt die Scene, während das Orchester fortfährt die trüben Empfindungen auszudrücken und sie allmählich verklingen läßt[18].

Einen Hauptvorzug des Idomeneo machen die Chöre aus. Ein bedeutender Unterschied ist aber zwischen denen, welche wesentlich zur Handlung gehören und die Bedeutung der Situation energisch aussprechen, und solchen, welche, mehr äußerlich mit der Handlung in Verbindung gesetzt, hauptsächlich zum Schmuck dienen sollen. Diese letzteren sind meist mit Ballet verbunden und nehmen also auch nur neben demselben ihren Platz ein. Dahin gehört der erste Chor (3), unter dem den trojanischen Gefangenen die Fesseln abgenommen werden, der Schlußchor (32), während dessen Idamante gekrönt wird, und ganz besonders der Chor am Ende des ersten Akts (9), in welchem man auch ohne die Überschrift Ciaccona und die ausdrückliche Bemerkung des Textbuches die Tanzmusik nicht verkennen würde. Hier tritt daher das Orchester noch selbständiger hervor als in den beiden anderen Chören. Der Charakter aller dieser Chöre ist eine frische und muntere Lebendigkeit, wie bei einem Menschen, dem es in seiner Gesundheit und Kraft recht wohl ist; alles rührt sich, alles klingt und klappt, und so sind diese Chöre, ohne durch Bedeutsamkeit hervorzuragen, auf die erfreulichste Art an ihrem Platze wirksam. Schärfer charakterisirt ist schon der reizende der Einschiffung der Electra und Idamantes vorhergehende Chor (15), in dem die glückliche Stimmung der Electra so wie der Eindruck des heiteren Himmels und des ruhigen Meers sich wiederspiegeln. Entsprechend ist der Ausdruck der Strophe, welche Electra zwischen dem Chor singt; alles ist einfach, klar und voll Anmuth und Grazie.

Ungleich bedeutender sind aber die noch übrigen, durchaus ernsten und großartigen, eigentlich dramatischen Chöre. Der erste (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, ist ein

[18] In anderer Weise ist der Schluß der zweiten Arie der Electra (13) so gewendet, daß eine musikalische Überraschung der Situation gemäß eintritt. Anstatt mit einem Nachspiel abzuschließen, fällt der letzte Ton der Singstimme in einen Marsch hinein, den man von fern hört, und zwar den zweiten Theil desselben, so daß man also gleich mitten in denselben hineinversetzt ist. Dieselbe musikalische Attrappe hat Mozart mit dem Marsch im Figaro, und Spohr zu Anfang des Faust mit dem Menuett gemacht.

Doppelchor, nur aus Männerstimmen gebildet[19]. Der eine, den man von fern hört, ist vierstimmig, der andere, nähere zweistimmig; jener ist meistens in vollen Akkorden gehalten, dieser mehr imitatorisch; jeder dieser Chöre ist in sich bestimmt gegliedert, beide stehen sich selbständig gegenüber und bilden zusammen ein kunstreiches, aber klar übersichtliches Ganze. Diesem tritt das Orchester wiederum als eine geschlossene Masse entgegen, in welcher die Saiteninstrumente wesentlich dem zweiten, die Blasinstrumente dem ersten Chor entsprechen. Dem Orchester fällt es zu, den Meeressturm zu schildern, wobei es an chromatischen Gängen nicht fehlt; die Hauptwirkung beruht auf den kräftigen und kühnen Harmonien. Wie wenig Mozart sich da, wo er es nöthig fand, vor dem Harten und Herben scheute, können mehrere Stellen dieser Scene beweisen, z. B.



[19] [Daß Mozart hier in kühner und selbständiger Weise über die Angaben des Textbuches hinausgeht, hebt Waldersee im R. B. S. 67 hervor.]



Noch gewaltiger sind die Chöre, welche den zweiten Akt beschließen (17). Auch hier erhebt sich ein Sturm, das Seeungeheuer erscheint und Entsetzen ergreift das Volk. Während das Orchester in der lebhaftesten Bewegung arbeitet, tritt der Chor demselben in großen Massen, theils in breit auseinander gelegten Akkorden, theils im mächtigen Unisono entgegen. Der Wechsel frappanter Harmonien steigert sich am höchsten in der viermal wiederholten Frage il reo qual è? die mit einem Halt auf einem dissonirenden Akkord schließt, der von allen Blasinstrumenten, wie vom Echo zurückgeworfen, wiederholt wird. Eine großartig erschütternde Wirkung, wie sie diese Konzentration aller künstlerischen Mittel auf einen Punkt hin erreicht, ohne das Maß des Schönen zu überschreiten, war in der Oper schwerlich erhört, und Mozart selbst hat sie später nicht überboten. Der Schlußchor (18), der nach einem begleiteten Recitativ des Idomeneo folgt, hat einen anderen, durch die Situation bedingten Charakter; er drückt die von Angst und Entsetzen beflügelte Flucht aus. Der von Mozart selten gebrauchte Zwölfachteltakt ist zum Ausdruck der eiligen Bewegung ebenso geeignet, wie die hier vorherrschend selbständige, zum Theil imitatorische Behandlung der Singstimmen; nur mitunter sammeln sich alle zum Ausruf des Entsetzens, sonst rufen sie durcheinander, jeder sucht in hastiger

Zerstreuung seinen Weg, bis mit einzelnen Ausrufen die Masse zerstäubt.

Eine gänzlich verschiedene Stimmung drückt in nicht minder grandioser Weise der Chor im dritten Akt (24) aus. Als nach der affektvollen Anrede des Hohenpriesters Idomeneo bekennt, daß er seinen Sohn zu opfern verbunden sei, da ergreift Entsetzen und Trauer das eben noch unzufrieden murrende Volk. Dieses Gefühl ist mit tiefer Innigkeit und mit einer gesättigten Schönheit ausgedrückt, welche, wie schon bemerkt, ganz das nationale Gepräge der italiänischen Oper trägt. Daran kann man inne werden, wie in einem wahren Kunstwerk die allgemein gültigen Empfindungen des menschlichen Herzens mit den Eigenthümlichkeiten nationaler und individueller Besonderheit verschmolzen und in ein nur der Kunst eigenes Gebiet entrückt erscheinen. Wunderschön ist auch hier die Wirkung des Unisono bei den Worten già regna la morte, das die dumpfe, unter dem allgemeinen Druck sich kaum erhebende Klage ausdrückt, während die chromatisch aufsteigende Triolenfigur der Begleitung das geängstete Gemüth vergebens nach oben zu ziehen sucht. Schön leitet dies Motiv dann in die gefaßter, mit ruhigerem Vertrauen ausgesprochene Bitte des Hohenpriesters über, sowie das rührend schöne Nachspiel einen Strahl von Hoffnung in diese muthlose Stimmung fallen läßt. Auch jetzt noch weiß er zu steigern. Denn auf einen einfachen, aber die Stimmung wundervoll wiedergebenden Marsch folgt ein Gebet des Idomeneo und der Priester, das ein vollendetes Meisterstück ist, man mag auf den wahren Ausdruck des Gefühls, auf die reiche und eigenthümliche Orchesterbegleitung, oder auf die durch die Kombination der Mittel hervorgebrachte Totalwirkung sehen. Hier soll nur auf den kurzen Chor der Priester hingewiesen werden, die auf dem einen Ton C im Einklang beharren, während die Instrumente — die Saiteninstrumente pizzicato in einer harfenartigen Bewegung, die Blasinstrumente in charakteristischen Figuren — in wechselnden Harmonien von C moll aus nach F dur fortschreiten, wo dann die Singstimmen auf F sinken und diesen Ton festhalten, während das Orchester die feierlichen und beruhigenden Akkorde des sogenannten Kirchenschlusses (B moll, F dur) erklingen läßt. In diesem Gebet ist eine Summe von Effekten zusammengefaßt, die man später einzeln mit Glück ausgebeutet hat.

Wie sehr ist es zu bedauern, daß die Oper von hier aus wieder den gewöhnlichen Lauf der opera seria nimmt und die dramatisch bedeutenden Situationen für eine ausführliche musikalische Darstellung ungenutzt läßt. Wären der ursprünglichen Anlage gemäß die folgenden Hauptsituationen zu einem Duett zwischen Ilia und Idamante und zu einem Quartett zusammengefaßt worden, statt daß jetzt den Sängern zu Liebe einzelne Arien den Zusammenhang auflösen, so würde uns sicherlich auch der Schluß der Oper ähnliche Meisterwerke großartig dramatischer Musik bieten.

Die grandiose und freie Behandlung der Chöre sowohl in den Singstimmen als in der Begleitung steht im wesentlichen auf einer Stufe mit den Chören zu König Thamos; allein die Oper verlangte eine gedrängtere und prägnantere Darstellung als dort, wo die Verbindung mit dem Drama lose und äußerlich ist. Dieser Anforderung eingedenk, giebt Mozart den Chören zwar den für die musikalische Ausführung erforderlichen Spielraum, aber er läßt sie nirgends sich selbständig aus dem Zusammenhange hervordrängen.

Außer der Bedeutung, welche den Chören eingeräumt ist, tritt eine Rücksicht auf die französische Oper auch in der Behandlung des Recitativs hervor. Zwar den Grundstock des Dialogs bildet auch hier das Seccorecitativ[20], allein das begleitete Recitativ ist nicht nur als Vorbereitung zur Arie häufiger als sonst angewandt, es tritt auch selbständig auf als das geeignetste Mittel, leidenschaftlich erregte Monologe, wie den des Idomeneo nach dem Erscheinen des Ungeheuers (17), oder feierlich pathetische, wie die Anrede des Hohenpriesters (23), darzustellen. Auch in einzelnen Momenten des Dialogs, wo die Empfindung sich über den gewöhnlichen Ton des Gesprächs erhebt, tritt das begleitete Recitativ auf kürzere oder längere Zeit in das Seccorecitativ ein und giebt dem Dialog eine um vieles lebendigere und kraftvollere Haltung. Die Behandlung dieses Recitativs ist durchaus frei. Bald ist es nur eine schärfer betonte Deklamation, bald geht es in einen mehr oder weniger ausgeführten eigentlichen Gesang über. Ebenso dient auch das

[20] [Mozart hatte die Secco-Recitative ursprünglich zum größten Theile unverkürzt komponirt und hat sie erst später, durch die Erfahrung bei den Proben belehrt, auf die jetzige Ausdehnung reduzirt. R. B.]

Orchester theils nur zur stützenden Begleitung, theils deutet es in Zwischenspielen an oder führt aus, was durch die Textworte in der Seele angeregt ist. Eine wahrhaft unerschöpfliche Fülle von bedeutenden, nach den verschiedensten Seiten hin interessanten Zügen und schönen Motiven ist in diesen Recitativen ausgestreut. Sehr fein ist z. B. in dem Recitativ der Electra (S. 157 Part.) das Hauptmotiv der folgenden Arie vorweggenommen. Wie geistvoll sind, als Idomeneo, nachdem Ilia ihn verlassen, die Überzeugung ausspricht, daß sie Idamante liebe, die charakteristischen Motive ihrer Arie — gewissermaßen die Äußerungen, durch welche sie sich ihm verrathen hat — auf die bezeichnendste Weise harmonisch behandelt in die Zwischenspiele seines Monologs (S. 141 Part.) verwebt! Die Vielseitigkeit und der Reichthum der harmonischen Wendungen ist in diesen Recitativen erstaunlich; Mozarts eigenthümliche Richtung aber zeigt sich auch hier darin, daß er stets die zerstreuten Momente dieser rasch vorüberziehenden Empfindungen auf einen Mittelpunkt zurückführt und von da aus zu einem Ganzen gliedert. Daher schlägt er fast nie einen Ton an, der für sich allein steht; jeder einzelne Zug wird ihm zu einem Motiv, das weiterer Ausbildung fähig ist und derselben nach dem Maße seiner Bedeutung für die Situation theilhaftig wird: auch hier ist kein Aufreihen an einen Faden, sondern Abrundung zu einem geschlossenen Ganzen. Das Melodrama wird darauf eingewirkt haben, daß in den instrumentalen Zwischensätzen die dramatische Charakterisirung namentlich durch die ungleich reichere Verwendung des Orchesters mit den verschiedensten Klangfarben viel schärfer ausgeprägt erscheint. Ein Beispiel solcher Charakteristik im einzelnen giebt die Einleitung zum Recitativ des Oberpriesters (23), welche sich an die Darstellung auf der Scene eng anschließt. Ein Maestoso beginnt, rauschend, fanfarenartig mit Pauken, Trompeten und Hörnern — der König kommt mit seinem Gefolge; darauf Largo, zwei Takte ruhig gehalten, Saiteninstrumente mit Fagotts — die Priester treten auf; endlich eine rasch bewegte Figur in den Violinen — das Volk drängt sich unruhig herein. Denn wir finden nicht mehr allein das Saitenquartett, etwa mit Hinzutreten eines und des anderen Blasinstrumentes beim Recitativ gebraucht, sondern, wo es erforderlich schien, das gesammte Orchester; namentlich dienen die Blasinstrumente

in den verschiedenartigsten Kombinationen auch hier, ein glänzendes Kolorit und scharfe Beleuchtung hervorzubringen.

. Hiermit ist zugleich eine der merkwürdigsten Seiten des Idomeneo berührt, welche ihn damals zu einem wahren Phänomen machte und ihn auch jetzt noch der Bewunderung und des Studiums würdig erscheinen läßt: die Behandlung des Orchesters. Es läßt sich erwarten, daß Mozart, da er über ein reich ausgestattetes und vortrefflich geschultes Orchester verfügen konnte, mit Vorliebe die instrumentale Seite ausbilden würde. In der That finden wir auch im Idomeneo die Orchesterpartie so reich und glänzend, und bis ins feinste Detail so sorgfältig ausgeführt, wie es in dieser Art bei Mozart später nicht wiederkehrt. Die Zusammensetzung des Orchesters ist vollständig dieselbe, welche er später anwendet; er gebraucht sogar mehrfach vier Hörner, wie früher mitunter (S. 342. 591 vgl. 683), in Wien aber nicht wieder. Über diese gesammten Kräfte verfügte er nun durchaus frei, indem er nicht mehr wenige Stücke nach gewissen Normen durch reichere Instrumentation hervorhob, sondern theils durchweg das instrumentale Kolorit kräftiger und glänzender hielt, dann aber auch über die Wahl und den Gebrauch der Mittel allein die Bedeutung dessen, was darzustellen war, entscheiden ließ. Dabei beschränkt er sich selbst durch ein verständiges Maßhalten und spart gewisse Mittel für bestimmte Effekte, wie z. B. die kleine Flöte allein beim Sturm (17), die Posaunen allein beim Orakel (28) gebraucht sind. In den Chören zu König Thamos sind dagegen die Posaunen stark gebraucht, wie später, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen, in der Zauberflöte. So bestimmt hatte Mozart schon damals den Charakter dieses Instruments aufgefaßt. Besonders aber war er bedacht, durch einsichtige Vertheilung die rechten Mittel auf den rechten Fleck zu bringen und das Ohr nicht zu überreizen noch zu ermüden. So sind z. B. in beiden Sturmscenen (5. 17) keine Trompeten und Pauken — sie treten erst bei dem Fluchtchor ein, der ganz anders charakterisirt ist —, wohl aber bei den Tanzchören (9. 32), wo es auf festlichen Glanz ankommt, und wiederum bei dem Trauerchor (24), wo ihre Wirkung durch Dämpfung eigenthümlich modifizirt ist. Es ließen sich solche Beobachtungen mit Nutzen im einzelnen verfolgen; hier genügt es darauf hinzuweisen, daß das Maßhalten im Gebrauch der Instrumentalkräfte

— derzeit nahm man freilich viel mehr die außergewöhnliche Bereicherung wahr — weder eine abstrakte Sparsamkeit noch eine ausgerechnete Variation ist, sondern daß mit klarer Übersicht und sicherer Herrschaft stets aus dem Vollen geschöpft ist. Dies setzt zunächst die genaueste Kenntnis aller durch ein so reich gegliedertes Orchester zu erzielenden Wirkungen voraus, und diese konnte Mozart nur durch Divination gewinnen. Er hat in der That im Idomeneo die Grundlage aller modernen Instrumentation geschaffen, die bis auf den heutigen Tag nur im einzelnen weiter ausgebildet, leider auch verbildet und überbildet ist. Der feinste Sinn für die materielle Klangwirkung kann aber für sich bloß äußerliche Effekte hervorbringen; er darf nur als ein mitwirkendes Organ wahrhaft künstlerischer Produktion thätig sein; und was schon hervorgehoben wurde, daß überall aus dem Ganzen geschaffen sei, so daß von diesem aus das Einzelne Berechtigung und Bedeutung erhalte, das gilt besonders vom Orchester[21]. Die Instrumente in ihrer kunstreichen Verwendung sind nur die Träger der musikalischen Idee in ihrer durch gewisse Bedingungen bestimmten Gestaltung und Verkörperung, und mit derselben liebevollen Sorgfalt, welche der Meister auf harmonische und thematische Verarbeitung oder charakteristischen Ausdruck wendet, ist er bestrebt, die sinnliche Erscheinung durch das Orchester zu vollendeter Schönheit herauszuarbeiten. Während aber das Orchester zu vollständiger Selbständigkeit gelangt ist, wird nie außer Acht gelassen, daß es nur neben den Singstimmen wirken, daß es für diese Vorder- und Hintergrund bilden, aber nicht in der Art zu eigener Bedeutung gelangen soll, daß der Gesang etwa nur wie die Staffage in einer Landschaft zur Geltung komme. Überall gewahrt man im Idomeneo, wie Mozart

[21] Als ein Beispiel unter so vielen führe ich nur das Gebet Idomeneos (26) an. Hier ist die Begleitung der Geigen, welche pizzicato die Harfe nachahmt, schon dadurch belebt, daß die Figur meistens unter sie vertheilt wird; dazu tritt aber eine selbständige, reich gegliederte Figurirung der Blasinstrumente, in welcher eine fortwährend gesteigerte harmonische Bewegung sich entwickelt, die durch die eigenthümliche Klangwirkung eines jeden besonders gefärbt erscheint. Und bei der Wiederholung finden wir dann durchgängig noch eine neue Ausbildung der zuerst angedeuteten Elemente. — Für gewisse Figuren der Blasinstrumente, meistens in Terzen und Sexten, ist im Idomeneo eine Vorliebe zu erkennen, wie sie auch in den Chören zu Thamos in ähnlicher Weise sich finden; später kommen sie zwar auch noch vor, aber in mäßiger Anwendung.

bei aller Vorliebe für die detaillirte Behandlung der Begleitung den Gesang nie als eine Art Programm für das vom Orchester Auszuführende betrachtet. Er bleibt das beseelende Element, von dem die Gestaltung des Ganzen ausgeht, das, in wie üppigen Arabesken sich einzelne Glieder verschlingen mögen, stets als ein gesetzmäßig organisirtes Kunstwerk sich darstellt.

Ganz selbständig tritt das Orchester selten auf. Drei Märsche sind jeder in seiner Art charakteristisch. Der erste (8) ist ein glänzender Festmarsch, der sich seiner Haltung nach dem darauf folgenden Ballet anschließt; bei dem zweiten (14), der auf die erwähnte artige Weise eingeführt wird, ist ein Haupteffekt das allmähliche Herankommen desselben, weshalb bei jeder Wiederholung durch neu hinzutretende Instrumente Stärke und Klangfarbe wachsen. Anfangs spielen Trompeten und Hörner mit Sordinen (wie im Schlußchor von König Thamos), die Mozart sich von Salzburg kommen lassen mußte. Der einfachste und schönste ist der dritte (25), welcher eine der scenischen Anordnungen wegen nothwendige Pause ausfüllt, aber die Stimmung auf die schönste Weise ausdrückt. Sehr eigenthümlich ist die Benutzung der Violoncelle, welche zwar meist mit dem Baß gehen, aber um zwei Oktaven höher, was eine besondere Wirkung macht.

Hier mag auch die Musik zu dem mit der Oper verbundenen Ballet sich anschließen. Sie besteht aus folgenden Nummern:

1. Chaconne (D dur), »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine, Pas seul de Mad. Falgera«, ein ausgeführter Satz, an welchen ein ebenfalls ausgeführtes Larghetto (B dur) »Pas seul de Mad. Hartig« sich anschließt; dann folgt ein neuer, gleichfalls als Chaconne bezeichneter Satz in D moll, in welchem eine Annonce von 19 Takten ein weiteres Tanzstück einleitet (die ausführende Person wird nicht genannt), und hierauf wird die erste Chaconne »pour le Ballet« zum Theil wiederholt und schließt mit einem Crescendo ab, das zu einem Halt auf dem $\frac{6}{3}$ Akkord über Cis führt. Hierauf folgt:
2. Pas seul de Mr. Le Grand (D dur). Dies beginnt mit einer pathetischen Intrade (Largo), an welche ein zierliches und sauber ausgeführtes Allegretto sich anschließt, das bei der Aufführung gestrichen wurde. Hierauf folgt

ein sehr lebhaft bewegtes Più Allegro und den Beschluß macht ein nochmaliges Più Allegro »pour le Ballet«, ein zweimal ansetzendes, lang ausgezogenes, vom pp bis zum ff steigendes, mit Vorhalten gewürztes Crescendo einer Triolenfigur, bei dem es einem wirblig werden kann.

3. Passepied (B dur), »pour Mad^selle^ Redwen« kurz und einfach, aber sehr zierlich und anmuthig und ganz tanzmäßig.
4. Gavotte (G dur), ebenfalls ohne weitere Ausführung, fein und graziös; von sehr guter Wirkung ist die einfache Imitation des Violoncells, die anmuthig im dritten Theil harmonisch ausgeführt wird.
5. Passecaille (Es dur). Dies Stück war wiederum für eine breitere Ausführung mit einem Pas seul »de Mr. Antoine« und Pas de deux »de Mad. Falgera et Mr. Le Grand« bestimmt; allein es war zu lang gerathen. Mozart selbst hat zwei längere Stellen nur angelegt und nicht vollendet, und vor der Aufführung ist dann noch das ganze Pas de deux herausgestrichen[22].

Die hergebrachte Weise der einzelnen Tänze, wie sie namentlich aus den Suiten von Bach und Händel uns bekannt sind, ist besonders im rhythmischen Bau, aber auch in anderen charakteristischen Wendungen festgehalten; der Passepied z. B. würde in jeder Suite seinen Platz behaupten, ebenso auch die Gavotte. Übrigens ist diese ganze Balletmusik den verwandten Sätzen in der Oper selbst ähnlich, durchgehends frisch und wohlklingend und ihrem Zweck entsprechend. Man sieht aber, daß Mozart sich wohl bewußt war, daß bei einer Balletmusik die feine Detailausführung und die Orchesterbehandlung, wie wir sie in der Oper überall finden, nicht am Platz sein würde. Zwar hat er auch hier insofern sich selbst Genüge gethan, als in der freien, flüssigen Stimmführung und der lebendigen Gruppirung der Instrumente, in einzelnen feinen harmonischen Wendungen sich überall die sichere Meisterhand verräth; allein er wußte wohl, daß es hauptsächlich auf scharfen, prägnanten Rhythmus, auf starke Drucker, um Licht und Schatten zu geben, ankäme und

[22] [Von dem Autograph dieses Stückes ist ein Blatt verloren gegangen, so daß der Übergang von dem Mittelstücke zum Anfangsthema fehlt. Vgl. Part. S. 40. Rev. Ber. S. 73. Nach letzterem befanden sich an zwei Stellen, S. 39 und 42 der Part., Skizzen, die dann von Mozart verworfen wurden.]

hat darauf auch den Nachdruck gelegt. Deshalb sind Trompeten und Pauken nicht geschont, übrigens, abgesehen von einzelnen starken Schlägen, das Orchester selten massenhaft benutzt; auch findet sich fast nie ein Streben nach besonderen Effekten durch ungewöhnliche Instrumentalkombinationen, nur in der Gavotte tritt ein Solo-Violoncell, jedoch in sehr bescheidener Weise, hervor. Daß der Balletmeister einen erheblichen Einfluß ausübte, sieht man daraus, daß hier weit mehr gestrichen und geändert ist, als sonst in der ganzen Oper[23].

Ein großartiges Stück ist die Ouverture, in welcher Mozart die alte Form ganz verlassen hat. Es ist ein einziger lebhafter Satz, der den Charakter der Einleitung auch dadurch zeigt, daß er nicht vollständig abschließt, sondern unmittelbar in die erste Scene überleitet. Ein gewisser typischer Ton heroischer Feierlichkeit kündigt sich in den ersten Takten an und wird auch nachher mehrmals angeschlagen; allein das Ganze beherrscht ein strenger Ernst, der sich durch die Neigung, in die Molltonarten auszuweichen, so wie in herben schönen Dissonanzen ausdrückt. Dagegen beginnt das Mittelthema in A moll eine sanfte Klage, die sich mit dem wunderschönen Eintritt des auch durch veränderte Klangfarbe wirksam hervorgehobenen C dur beruhigt und verklärt. Zum Schluß treten die Dissonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erst auf der Dominante, dann auf dem Grundton, gehäuft und verstärkt in grandioser Weise auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er Theil nehmen soll.

Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen zusammen, so erkennen wir in Idomeneo das Werk des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters. Nur an den Rücksichten auf äußere Verhältnisse, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Wesen derselben begründeten Unzuträglichkeiten befreit wurde. Auch dann hätte sie ihren nationalen Charakter nicht nothwendig aufgeben müssen, indem dieser, wie wir sahen, Mozart keine hemmende Fessel auflegte. Da aber die Momente des Fortschritts wesent-

[23] [Die Balletmusik ist besonders besprochen von Chrysander, Allg. Mus. Ztg. 1881 S. 513 ff.]

lich von der französischen Oper und namentlich von Gluck ausgingen, so ergiebt sich die Frage, in wie weit und in welcher Art Mozart von diesem gelernt hatte. Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn im allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht wahrzunehmen. Den ersten Aufführungen derselben hatte er als Knabe beigewohnt! Ihr Einfluß läßt sich in Einzelheiten aufzeigen. So ist die harmonische Behandlung des Orakels derjenigen bei Gluck nahe verwandt, während dieser die Begleitung durch gehaltene Akkorde der Posaunen und Hörner schon vorher bei der Aufforderung des Oberpriesters angewendet hat. Für den letzten Marsch ist, wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach, der Marsch in der Alceste das Vorbild. Das Recitativ des Oberpriesters ist dem des Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt, wie auch das wiederkehrende Motiv der Zwischenspiele:



an das entsprechende aus der Alceste:



erinnert; und was man etwa dem Ähnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt. Die heilsame und tief eingreifende Wirkung, welche großartige und bedeutende Kunstwerke, in denen eine neue Richtung eingeschlagen wurde, auf ihn machen mußten, die dadurch gewonnene Berichtigung und Aufklärung seiner Ansichten über das Wesen der Oper darf man nicht

gering anschlagen. Aber ebenso wenig, daß Mozart diesen Eindrücken und Belehrungen eine ihrem innersten Wesen nach selbständige produktive Künstlernatur und eine wohlbegründete künstlerische Bildung entgegenbrachte, durch welche er befähigt ward, nur das sich anzueignen, was seiner Natur gemäß war. Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, so weit es thunlich ist, bei Seite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden, daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht werden. Dies geschieht nicht, weil er am Alten und Überlieferten hängt, sondern in dem richtigen Gefühl, daß diese Formen ein wesentliches Element künstlerischer Gestaltung enthalten, welches der Entwickelung fähig ist. Mozart sucht nie, wie Gluck es wollte, zu vergessen, daß er Musiker ist; er will es vielmehr in jedem Moment seiner künstlerischen Produktion sein, und würde es sein, auch wenn er es nicht wollte. Der einseitigen Forderung dramatischer Charakteristik gegenüber geht er auf das Prinzip der musikalischen Gestaltung zurück, welches jener Forderung nicht etwa widerspricht, sondern als die höhere Potenz sie in Wahrheit begründet. Indem er dasselbe in den Leistungen, welche als freie Schöpfungen maßgebend sein können, durch die That bewährt, ist daher ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt gethan. Darin liegt die Anerkennung, daß Mozarts musikalische Schöpferkraft — und hierauf muß bei der Beurtheilung des Künstlers der Blick zuerst gerichtet werden — universaler und tiefer als die Glucks war; daß er ihm an künstlerischer Bildung und Disziplin überlegen war, wird niemand bezweifeln, der die technische Arbeit im Idomeneo, die Durchbildung des Orchesters u. s. w. mit den Gluckschen Opern vergleicht. Ein solches Urtheil schließt nicht aus, daß einzelne Seiten der künstlerischen Leistungen Glucks, seiner ganzen Individualität gemäß, nicht allein groß und bedeutend sind, sondern auch verwandte Leistungen Mozarts übertreffen, und für viele wird immer individuelle Zuneigung oder Abneigung gegen einzelne Seiten der künstlerischen Erscheinung den Maßstab der gesammten Beurtheilung abgeben. Dies ist das Gebiet, auf welchem sich, dem Sprichwort nach, nicht streiten läßt. Faßt man aber das Wesen und die Gesetze der Kunst ins Auge, so ergiebt

sich eine sichere Norm für die Beurtheilung des Kunstwerks wie des Künstlers, und hier trägt Mozart den Preis davon.

Auch diesmal war der Urlaub Wolfgang vom Erzbischof nicht ohne Schwierigkeiten und auch nur auf sechs Wochen ertheilt worden. Je mehr ihn das Leben in München befriedigte, wo er wieder mit befreundeten Künstlern verkehren konnte, wo er Anerkennung und Verständnis fand, um so schrecklicher wurde ihm die Aussicht auf den Aufenthalt in Salzburg, und er fürchtete sogar, der Erzbischof möchte ihn vor Aufführung der Oper zurückrufen. In dieser Stimmung schrieb er seinem Vater (16. Dez. 1780):

Apropos! Wie ist es denn mit dem Erzbischof? Künftigen Montag wird es 6 Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wissen, mein liebster Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, so würde ich, bevor ich diesmal abgereiset bin, an dem letzten Decret den H— geputzt und meine Entlassung begehrt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst, die stolze Noblesse alle Tage unerträglicher. Ich würde also mit Vergnügen erwarten, daß er mir schreiben ließe, er brauche mich nicht mehr, würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umstände gesichert seyn, — Todesfälle ausgenommen, für welche niemand stehen kann — und welche aber einem Menschen von Talenten, der ledig ist, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu lieb alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wissen, wie schwer daß es gehalten hat, dießmal wegzukommen, ohne große Ursache ist gar kein Gedanke nicht — es ist zum Weinen, wenn man daran gedenkt, drum weg damit — — Adieu! — Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera — und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu seyn, wenn ich nach Salzburg denke. Adieu!

Wegen des Urlaubs suchte der Vater ihn zu beruhigen (25. Dez. 1780):

Was anbelangt wegen der 6 Wochen, so bin ich entschlossen, mich gar nicht zu rühren, noch etwas zu melden; sollte aber eine Rede an mich kommen, so bin ich entschlossen, zu antworten, daß wir es verstanden hätten, daß Du 6 Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könntest, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürstl. Gnaden, daß eine solche Opera in 6 Wochen componirt, abgeschrieben und aufgeführt werden könnte u. s. w.

Übrigens war es ihm gar nicht zuwider, wenn Wolfgang in München eine passende Anstellung finden sollte. Dieser war durch den gnädigen Empfang des Kurfürsten schon voller Hoffnung und schrieb dem Vater, wenn es ihm nur gelänge, in München anzukommen, so dürfe der Vater auch nicht lange in Salzburg bleiben, sondern müsse ebenfalls dorthin ziehen. Er suchte daher vor allen Dingen in München den Beweis zu führen, daß er noch mehr leisten könne als Opern schreiben, und machte seine Kirchenkompositionen geltend. In dieser Angelegenheit schreibt er dem Vater (13. Nov. 1780):

Haben Sie doch die Güte, und schicken Sie mir die 2 Sparten von den Messen, die ich mithabe, und die Messe aus dem B auch (S. I. 13). Denn Graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten etwas davon sagen. Ich möchte, daß man mich in diesem Styl auch kennen lernte. Ich habe erst eine Messe von Grua [Kapellmeister seit 1779, gest. 1826] gehört; von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halb Dutzend componiren.

Er scheint aber auch durch eine neue Kirchenkomposition sich der Gunst des Kurfürsten haben versichern zu wollen; wenigstens kann ein großes Kyrie in D moll (341 K., S. III. 5.), sowohl dem Charakter der Komposition als der Zusammensetzung des Orchesters nach zu urtheilen, wohl nur bei diesem Aufenthalt in München geschrieben sein. Das Orchester besteht außer dem Saitenquartett aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern (in D und F), 2 Trompeten und Pauken; eine Zusammenstellung der Art, der im Idomeneo entsprechend, kommt sonst nicht vor. Ob dasselbe ein Bruchstück einer angefangenen und nicht vollendeten Messe, oder ob es bestimmt gewesen sei, eingelegt zu werden, läßt sich nicht mehr entscheiden. Es ist ziemlich lang, aber ohne strenge thematische Behandlung ausgeführt, die Elemente der Gliederung und Bewegung sind vielmehr rhythmische und harmonische, welche durch die selbständige und reich ausgeführte Orchesterbegleitung ihren wesentlichen Reiz erhalten. Diese eigenthümliche Klangfärbung von außerordentlichem Wohllaut, die der wehmüthig-ernsten Stimmung, welche in dem Satz sich ausspricht, vortrefflich angepaßt ist, zeichnet das Kyrie unter Mozarts Kirchenkompositionen auf eine besondere Weise aus. Manches weist schon auf das Requiem hin und läßt ahnen, auf welchem Wege Mozart fortgeschritten

wäre, wenn er sich zunächst der Kirchenmusik hätte zuwenden können.

Ein anderes bedeutendes Werk, das für die Kapelle in München geschrieben zu sein scheint, ist eine große Serenate für Blasinstrumente (361 K., S. IX. 12)[24] mit der Jahrzahl 1780, welche er fertig mitgebracht haben wird, da er während der Beschäftigung mit dem Idomeneo schwerlich eine solche Arbeit nebenher ausführen konnte. Die Serenate ist für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Hörner, 2 Fagotts, Violoncell und Baß geschrieben. Diese Instrumente und die Aufgaben, welche ihnen gestellt werden, entsprechen nicht den Verhältnissen des Salzburger Orchesters, die Serenate wird also im voraus für München komponirt sein. Harmoniemusik war besonders beliebt, Mozart konnte wünschen, sich durch eine bedeutende Komposition der Art, welche die Leistungen der Kapelle in ein glänzendes Licht zu stellen geeignet war, zu empfehlen[25].

Die Serenate schließt sich der Form nach den Serenaten für ganzes Orchester an. Sie beginnt mit einem feierlichen Largo, das als Einleitung zu einem Molto Allegro dient, welches wie die ersten Sätze einer Symphonie ziemlich ausgeführt ist. Hierauf folgt ein Menuett mit zwei Trios, dann ein breit angelegtes Adagio, und darauf wieder ein Menuett mit drei Trios[26]. Daran schließt sich eine Romanze (Adagio), einfach liedartig in zwei Theilen, durch ein Allegretto unterbrochen, welches wieder in das Adagio überleitet, das wiederholt und durch eine Coda abgeschlossen wird. Dann kommt ein Andante mit sechs Variationen und endlich das Finale, das in einem munteren Rondo besteht. Es ist keine leichte Aufgabe, eine solche Reihe von Musikstücken für Blasinstrumente zu schreiben, ohne daß sie er-

[24] Über das zu Grunde liegende Quintett s. S. 104. Die Serenate ist nachher zu gar mannigfachen Arrangements benutzt worden. [Vgl. über die Überlieferung den Rev. Ber. Nottebohms. Das Autograph des Werkes ist verloren.]

[25] Schink (Litterar. Fragm. II S. 286) berichtet von einem Konzert Stadlers in Wien 1784. „Hab auch heut eine Musik gehört mit Blasinstrumenten von Hrn. Mozart in vier Sätzen — herrlich und hehr! Sie bestand aus 13 Instrumenten, und saß bei jedem Instrument ein Meister — o es hat eine Wirkung — herrlich und groß, trefflich und hehr!"

[26] [Das dritte Trio ist nur in den gedruckten Stimmen erhalten, in die früher gedruckte Partitur als Anhang aufgenommen, in die neue Ausgabe nicht; dagegen wird es im R. B. mitgetheilt.]

müden, da die Klangwirkung zwar frappant und reizend ist, aber um so vorsichtiger und maßvoller angewendet werden muß. Man war freilich damals durch den häufigen Gebrauch der Harmoniemusik an diese Klangfarbe mehr gewöhnt, allein selbst heute kann man die Serenate ohne Ermüdung hören. Interesse hat sie schon als ein Beweis für das Detailstudium, mit welchem Mozart sich aller Instrumentalkräfte versicherte, wodurch uns denn eine so vollkommene Beherrschung des Orchesters, wie sie im Idomeneo zu Tage liegt, begreiflich wird. Allein ihre Bedeutung ist eine höhere als die einer bloßen Studie im Instrumentiren; dafür zeugt auch der lebhafte Beifall, den sie in neuester Zeit an vielen Orten gefunden hat[27]. Allerdings beruht der Reiz dieser Komposition zum großen Theil in der nie fehlenden Sicherheit, mit welcher die Bedingungen, unter denen die verschiedenen Instrumente ihre eigenthümliche Klangweise am günstigsten entwickeln, in mannigfachen Kombinationen benutzt worden sind; allein diese Entwickelung des materiell Instrumentalen ist nur eine Seite der künstlerischen Gestaltung der Idee, und der in voller Kraft und Schönheit wirkende Klang des Instrumentes kommt zu seiner vollen Geltung nur als das Mittel, jedes Glied des Ganzen so darzustellen, wie es dem Zusammenhange gemäß ist. In der Gruppirung und Behandlung der einzelnen Instrumente zeigt sich eine Feinheit und Mannigfaltigkeit, daß eine durchstehende Norm nicht anzugeben ist. Der Natur der Sache nach übernehmen die ersten Spieler das eigentliche Konzertiren, während den Sekondariern die Begleitung zufällt; übrigens ist die Stimmführung durchgehends so frei und selbständig, daß auch ein solcher Unterschied nicht durchgehends hervortritt[28]. Wohl angelegt und gegliedert, reich an einzelnen feinen und interessanten Zügen der harmonischen oder thematischen Verarbeitung, im allgemeinen frisch und durchaus wohlklingend sind alle Sätze, übrigens der künstlerischen Bedeutung nach verschieden. Die Krone derselben ist das Adagio[29], in

[27] [Das Werk wurde in Darmstadt, München, Hamburg, Leipzig, und 1866 in Wien mit durchgreifendem Erfolg aufgeführt.]

[28] Violoncell und Kontrabaß haben keine eigentlich selbständige Rolle zu spielen; sie verstärken nur den Grundbaß, der durch das zweite Fagott nicht hinlänglich vertreten sein würde.

[29] Dies Adagio ist zu einem Offertorium Quis te comprehendat (Coblenz, Falkenberg) arrangirt.

welchem der musikalische Ausdruck eines ernsten und tiefen Gefühls zu einer Reinheit und Höhe erhoben ist, daß die spezifischen Bezeichnungen bestimmter Gemüthsstimmungen keine treffende Anwendung mehr finden: wir gelangen hier durch die künstlerische Katharsis (Reinigung und Sühnung), wie Aristoteles sie nennt, zu einer absoluten Freiheit und Befriedigung, welche dem Menschen allein in der vollendeten Harmonie und Schönheit der Kunst zu finden vergönnt ist. Die Mittel, durch welche diese höchste Wirkung erreicht wird, sind so einfach, daß eine Zergliederung derselben nur eine Bestätigung des alten Wortes sein würde, daß der Buchstabe tödtet und der Geist lebendig macht[30].

So lange Mozart mit der Komposition und dem Einstudiren der Oper beschäftigt war, hatte er keine Zeit sich zu zerstreuen; er besuchte allein die Cannabichsche Familie. Nachdem die Oper aufgeführt war, konnte er mit seinem Vater und der Schwester sich an den Karnevalsvergnügungen und im heiteren Verkehr mit seinen Freunden erholen. Diese ließen ihn aber auch nicht ohne Beschäftigung. Seinem guten Freunde Ramm zu Liebe schrieb er ein Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncell (370 K., S. XIV. 30), das für die Oboe durchaus obligat, übrigens seiner Anlage und Ausführung nach leicht und bequem ist. Für seine Gönnerin die Gräfin Baumgarten (S. 645) komponirte er am 8. März 1781 eine Konzertarie (369 K., S. VI. 21) Misera dove son (aus Metastasios Ezio III, 12), welche von den Leistungen dieser Dame eine günstige Vorstellung giebt. An Stimmumfang und Bravour macht sie zwar keine großen Ansprüche, aber sowohl Recitativ als Arie sind ernst gehalten und verlangen einen in jeder Hinsicht tüchtigen Vortrag. Die Instrumentation ist einfach; außer dem Quartett sind nur Flöten und Hörner angewendet.

Der längere Aufenthalt in München wurde möglich, weil der Erzbischof, wahrscheinlich durch den Tod der Kaiserin veranlaßt, für eine Zeitlang nach Wien gereist war. Er wollte dort mit dem vollen Glanze eines geistlichen Fürsten auftreten und nahm

[30] Es ist schon bemerkt worden, daß sich in Mozarts Instrumentalkompositionen wohl eine Verwandtschaft in der Melodiebildung mit seinen deutschen, nie oder sehr selten mit seinen italiänischen Opern zeigt; so wird man auch in der Serenata hie und da Anklänge an die bald darauf komponirte Entführung wahrnehmen.

eine stattliche Einrichtung und Dienerschaft mit sich, auch einige seiner ausgezeichnetsten Musiker mußten ihn begleiten. Wolfgang erfreute sich dieses günstigen Umstandes und ließ es sich in München wohl sein, so daß er später seinem Vater zugestand (26. Mai 1781):

In München, das ist wahr, — da hab ich mich zu viel unterhalten — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich bevor die Opera in Scena war, in kein Theater gegangen und nirgend als zu den Cannabichschen gekommen bin. — Daß ich hernach zu lustig war geschah aus jugendlicher Dummheit; ich dachte mir: wo kömmst du hin? — nach Salzburg! mithin mußt du dich letzen!

Der Vater fand auch hier Zeit für ihn zu sorgen; er schrieb von München an Breitkopf (12. Febr. 1781):

Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohn in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Clavier-Sonaten, die er als ein Kind geschrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten denn die 6 Sonaten für Clavier und eine Violin seyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 469 f. 589]: denn wir lassen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Claviersonaten versuchen, oder mit Quartetten, Trios u. s. w. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keineswegs zu etwas zu überreden; ich verfiel öfters auf diesen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck sehe, die mich zum Mitleid rühren.

Wolfgang reiste nicht nach Salzburg zurück; in seinem lustigen Leben traf ihn der Befehl des Erzbischofs zu ihm nach Wien zu kommen, dem er sogleich (12. März) nachkommen mußte: dort sollte sein Geschick sich erfüllen.

23.

Die Befreiung.

Durch die Berufung nach Wien sah Mozart freilich einen lange gehegten sehnlichen Wunsch befriedigt, aber das Verhältnis zum Erzbischof, in dessen Gefolge er sich dort aufhalten mußte, war nur zu sehr geeignet ihm den Aufenthalt gänzlich zu verleiden. Nach der durch den Tod der Kaiserin Maria

Theresia (29. Nov. 1780) verursachten Unterbrechung aller Vergnügungen wurde die Saison um so lebhafter. Er hatte mithin die beste Gelegenheit, in den zahlreichen Gesellschaften der vornehmen Welt, in welchen die Musik das vorherrschende Mittel der Unterhaltung war, sich bekannt zu machen und Ruhm und Geld zu gewinnen. Allein der Erzbischof, so sehr ihm daran gelegen war mit dem außerordentlichen Virtuosen und Komponisten zu glänzen, den er in seinen Diensten hatte, fand eine ebenso große Genugthuung darin, diesen in jedem Augenblick empfinden zu lassen, daß er in seinen Diensten stand. Es war Sitte, daß die Herrschaften, wenn sie zu Gast geladen waren, ihre Dienerschaft zur Aufwartung mitnahmen[1]; so wurden auch die Virtuosen der Kapelle in fremde Häuser befohlen, um dort Musik zu machen. Der Erzbischof versäumte es nicht, Mozart wie Ceccarelli und Brunetti auf diese Art als seine Hausvirtuosen zu produziren; aber so oft Mozart eine vortheilhafte Gelegenheit fand, sich selbständig hören zu lassen, verweigerte er die Erlaubnis und behandelte ihn in seinem Hause vollständig wie einen Bedienten. Man kann denken, in welchem Grade Mozart nach dem Genusse völliger Freiheit und wohlverdienter Anerkennung in München, und den glänzendsten Aussichten in Wien gegenübergestellt, über eine so unwürdige Begegnung empört werden und wie lebhaft der Gedanke, diese Fesseln abzuschütteln, ihm sich aufdrängen mußte. Die Briefe an den Vater lassen uns diese Situation und seine Stimmung deutlich erkennen.

Gestern als den 16ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz Mutter seeliger allein in einer Postchaise hier angekommen, — morgens um 9 Uhr. . . . . Nun vom Erzbischof. Ich hab ein charmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof logirt [im deutschen Haus in der Singerstraße]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. Che distinzione! — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayrn [Director des Hofraths], welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der That ein charmanter Mann. Um 12 Uhr Mittag, leider für mich ein bischen zu früh, gehen wir schon zu Tische. Da speisen die 2 Herrn Herrn Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [E. M. Kölnberger], Hr. Zetti [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, 2 Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB. Die 2 Herrn Leib-Kammerdiener sitzen oben an, ich habe doch

[1] Nicolai, Reise V S. 231.

wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nu — ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tische werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht keiner Späße, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, so ist es allzeit mit der größten Seriosität, und so wie ich abgespeist habe, so gehe ich meines Weges Abends haben wir keine Tafel, sondern jeder bekommt 3 Ducaten — da kann einer weit springen. Der Hr. Erzbischof hat die Güte und gloriert sich mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und zahlt sie nicht davor. — Gestern um 4 Uhr haben wir schon Musik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Personen von der größten Noblesse da. — Ceccarelli hat schon beym [Schwager des Erzbischofs, Grafen] Palfy singen müssen. Heute müssen wir zum [russischen Gesandten] Fürst Gallizin, der gestern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts, so gehe ich zum Erzbischof und sage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will, daß ich was verdienen soll, so soll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß.

Der Vater, welcher den Sturm kommen sah, suchte ihn zu beschwichtigen: der Erzbischof habe Wolfgang nach Wien beordert um mit seinen Leistungen groß zu thun und werde deshalb schon Sorge tragen, daß sie zur Geltung kämen; allein der Sohn antwortet (24. März 1781):

Was Sie mir vom Erzbischof schreiben, hat, was seinen Ehrgeiz meine Person betreffend kitzelt, in so weit seine Richtigkeit; — allein, was nützt mich alles dieß! Von diesem lebt man nicht. Glauben Sie nur sicher, daß er mir hier gleich einem Lichtschirm ist. — Und was giebt er mir denn für Distinction? — Hr. v. Kleinmayrn, Boenike [Geh. Sekretär und Konsistorialrath] haben mit dem erlauchten Graf [Karl] Arco [Oberst-Küchenmeister] eine Extra-Tafel; — das wäre Distinction, wenn ich bey dieser Tafel wäre, aber nicht bey den Kammerdienern, die außer dem ersten Platz beim Tisch die Lüster anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müssen, wenn ich darin bin — und bey den Herrn Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert ist, so muß der Herr [Leibkammerdiener] Angelbauer herauspassen, bis die Herren Salzburger kommen, und sie dann durch einen Lakay weisen lassen, damit sie hinein dürfen. Wie das Brunetti so im Discours erzählte, so dachte ich mir: wartet nur, bis ich einmal komme.

Als wir also letzthin zum Fürsten Gallizin müssen, sagte mir Brunetti in seiner höflichen Art: tu, bisogna che sei quì sta sera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging also mit Fleiß, weil ich mich schäme, mit ihnen wohin zu gehen, allein hin;

— als ich hinauf kam, stund schon der Hr. Angelbauer da, dem Hrn. Bedienten zu sagen, daß er mich hinein führen sollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib=Kammerdiener, noch Hrn. Bedienten acht, sondern ging gerade die Zimmer durch in das Musikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und schnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann stehen blieb und immer mit ihm sprach. Ich hatte ganz auf meinen Ceccarelli und Brunetti vergessen, dann man sah sie nicht, die steckten ganz hinterm Orchestre an die Mauer gelehnt, und traueten sich keinen Schritt hervor.

Auch ließ der Erzbischof seine Leute beim alten Fürsten Rudolf Collorebo, seinem Vater, spielen, der sie aber doch mit fünf Dukaten honorirte, und welche Ansprüche er selbst bei seinen Konzerten an Mozart machte, sieht man aus einem Briefe an den Vater (8. April 1781):

Heute hatten wir — denn ich schreibe um 11 Uhr Nachts — Akademie, da wurden 3 Stücke von mir gemacht, versteht sich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti[2] — eine Sonate mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich gestern Nachts von 11 bis 12 Uhr componirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement=Stimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe[3], — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müssen[4].

Für diese Leistungen erhielt er vom Erzbischof, der ihm für das erste Konzert doch wenigstens vier Dukaten hatte auszahlen

[2] Dieses Rondo (373 K., S. XII. 8), nach dem Autograph am 2. April 1781 für Brunetti komponirt, in C dur (Allegretto grazioso $^{2}/_{4}$), mit dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern begleitet, ist einfach und graziös, ohne Ansprüche auf Virtuosität.

[3] Wahrscheinlich gehört der am 24. März 1781 angefangene aber unvollendet gebliebene Allegrosatz in B dur (372 K., S. XVIII. 31) zu dieser Sonate, die später nicht aufgeschrieben wurde.

[4] Der Text des Rondo (374 K., S. VI. 22) A questo seno scheint einer Oper entlehnt, da der Name Zeira angegeben ist. Ein nicht sehr langes begleitetes Recitativ leitet das Rondo ein, dessen Thema dreimal wiederkehrt und dann durch eine Coda abgeschlossen wird. Die Arie ist durchweg sehr einfach gehalten, ohne alle Koloratur, auf einen mäßigen Stimmenumfang berechnet; auch die Begleitung (außer dem Quartett sind nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet) ist sehr leicht und bis auf die ziemlich langen Ritornelle nicht hervortretend. Man sieht daraus, daß Ceccarelli kein Sänger war, dem viel zugemuthet werden durfte. Übrigens ist die durchgehends ruhig gehaltene Cantilene ansprechend und einige, namentlich harmonische Züge sind durchaus eigenthümlich. [Eine Variante des Schlusses der Arie, welche demselben eine einfache Koloratur beifügt, theilt Gr. Waldersee im Rev. Ber. mit.]

lassen, gar nichts. Und das mochte noch gehen, aber, schreibt er kurz darauf (11. April 1781): „was mich halb desperat macht ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch—Musique da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? der Kaiser! Adamberger und die Weigl[5] waren auch dort und hat Jedes 50 Ducaten bekommen! — Und welche Gelegenheit!"

Allerdings hatte er Recht, daß der Erzbischof ihm gegen das Publikum ein Lichtschirm sei, denn er kam sehr bald in Verbindungen, die ihm glänzende Erfolge verbürgten. Die alten Bekanntschaften mit der Meßmerschen Familie (S. 96. 161 f.), mit Hrn. v. Aurnhammer und dessen dicken Fräulein Tochter, mit dem alten Kapellmeister Bono wurden erneuert. Bono ließ in seinem Hause eine Symphonie von Mozart probiren, die, wie er berichtet (11. April 1781) magnifique ging und allen Succeß hatte. „40 Violin haben gespielt — die Blas-Instrumente alle doppelt — 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti." Leicht gelang es ihm auch in die Kreise der vornehmen Musikfreunde zu gelangen.

Ich gehe heute Abends [24. März] mit Hrn. v. Kleinmayrn zu einem seiner guten Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir alle sagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier sei[6]. Bey der Gräfin Thun habe schon 2 Mal gespeist und komme fast alle Tage hin, das ist die charmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym [Hof- und Staats-Vicekanzler] Grafen Cobenzl hab auch gespeist. — — Nun ist meine Hauptabsicht hier, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchpeitschen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache. — O hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratoire geschrieben und zu meinem Vortheil im Theater gegeben, wie es hier alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. Wie gern gäb ich ein öffentliches Concert, wie es hier der Brauch ist; aber — es wird mir nicht erlaubt, das weiß ich gewiß: denn stellen Sie sich vor,

[5] Die Mutter des Komponisten, damals erste Sängerin am deutschen Theater. S. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 69.

[6] „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrath v. Braun. Er schätzt besonders die Compositionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichsten Theil des Publicums in Wien gegen sich". Nicolai, Reise IV S. 556.

— Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheil der Wittwen von den Musici Academien giebt; alles was nur Musik heißt, spielt da umsonst — das Orchester ist 180 Personen stark[7] — kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn er von der Societät aus darum ersucht wird. Denn man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. — Starzer hatte den Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm gleich zu, doch mußte ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen — und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geistliche Art und unentgeltlich nur um ein gutes Werk zu thun ist; er erlaubte es mir nicht. Die ganze Noblesse hier hat ihm dieses übel genommen. — Mir ist es nur wegen diesem leid, — ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Proscen-Loge ist, ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steiner Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge — und dann die Variationen Je suis Lindor[8] gespielt. — Wo ich noch das so öffentlich gemacht habe, habe ich allzeit den größten Beyfall erhalten, weil es so gut gegen einander absticht und weil Jeder — was hat; aber pazienza.

In diesem Falle mußte der Erzbischof indessen doch nachgeben. Das vom Kapellmeister Florian Gaßmann 1771 begründete Pensions-Institut für Wittwen und Waisen der Wiener Tonkünstler[9] genoß hoher Protektion, und die vier Konzerte, welche jährlich für dasselbe, zwei in der Adventszeit, zwei in der Charwoche, gegeben wurden, fanden allgemeine Unterstützung durch berühmte Komponisten und Virtuosen wie durch das Publikum. Starzer ging zur Akademie bei dem Fürsten Gallizin und quälte mit der ganzen Noblesse den Erzbischof so lange, daß er seine Einwilligung nicht versagen konnte: „bin ich so froh!“ ruft Mozart aus, als er seinem Vater dies meldet. Auf dem Anschlagzettel für das vier und dreißigste Konzert der Societät der

[7] Bei Dittersdorfs Esther (1773) war das Orchester 200 Personen stark (Selbstbiogr. S. 203 ff.). K. R[isbeck] spricht von 400 Mitwirkenden (Briefe I S. 276).

[8] Auch in seinem Konzert in Leipzig im Jahre 1789 spielte er nach einer freien Phantasie diese Variationen (354 K., S. XXI. 9).

[9] [Über Gründung, Verfassung und Thätigkeit dieses Instituts (oder der Tonkünstler-Societät) vgl. F. Pohl, J. Haydn II. S. 134. Hanslick, Gesch. des Konzertwesens in Wien. S. 6 ff. Mozart, welcher als Klavierspieler und Komponist wiederholt unentgeltlich für die Societät thätig war, wünschte 1785 Mitglied derselben zu werden; da dem Gesuche der Taufschein fehlte, wurde die Aufnahme verschoben und ist dann niemals erfolgt. Hanslick S. 17.]

Tonkünstler in Wien für den Pensionsfonds am 3. April 1781 war zu lesen[10]:

> Dann wird sich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören lassen: er war selber bereits als ein Knabe von 7 Jahren hier und hat sich schon damals theils in Absicht auf Composition als auch in Ansehung der Kunst überhaupt und der besonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben.

Der Erfolg war auch so wie er ihn sich nur wünschen konnte. „Gestern", schreibt er (4. April), „kann ich wohl sagen, daß ich mit dem Wiener Publicum recht zufrieden war. Ich spielte in der Academie der Wittwen im Kärnthnerthor-Theater. Ich müßte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war". Auch im folgenden Brief (8. April) kommt er wieder darauf zurück: „Was mich am meisten gefreuet und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoschreyn. Für Wien, wo so viele, und so viele gute Klavierspieler sind, ist das gewiß Ehre genug".. Danach waren die Aussichten für ihn, wenn er ein eigenes Konzert geben könnte, brillant genug; die Damen trugen sich ihm an selbst Billets auszutheilen. „Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publicum einmal kennt, eine Academie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unser Erzbischof erlaubt es nicht — will nicht, daß seine Leute Profit haben sollen, sondern Schaden". Er beabsichtigte in der nächsten Zeit seine Musiker nach Salzburg zurückzuschicken; mußte Mozart von Wien fort, ehe er sich in der Gunst des Publikums festgesetzt hatte, saß er wieder in Salzburg, wo er an einen Urlaub so leicht nicht denken konnte, so war es mit allen guten Aussichten für die Zukunft vorbei. Brunetti hatte ihm erzählt, daß Graf Arco vom Erzbischof aus ihm mitgetheilt habe, daß sie das Diligencegeld bekommen würden und am Sonntag abreisen sollten; wer noch länger bleiben wolle, könne es thun, müsse aber dann auf seine eigene Faust leben. Mozart erklärte, bis Graf Arco selbst ihm sage, daß er fort solle, werde er dieses gänzlich ignoriren, dann

[10] Neue Wien. Musikzeitg. 1852 Nr. 35. [In dem Konzerte wurden außerdem „die Pilgrime auf Golgotha" mit Musik von Albrechtsberger aufgeführt. Nach Pohl, Haydn II S. 145, war es das erstemal, daß in Wien ein Klavierkonzert öffentlich gespielt wurde.]

werde er sich dem schon entdecken. Freilich wollte er in Wien bleiben; er meinte, wenn er nur zwei Scolaren fände — eine Schülerin hatte er schon an der Gräfin Rumbeck — stände er sich schon besser als in Salzburg, dazu ein glänzendes Konzert, einträgliche Einladungen in Gesellschaften — es könnte gar nicht fehlen, daß er bald Geld nach Hause schickte, während der Vater dort beide Besoldungen zöge und ihn aus dem Brode hätte. „O, ich will dem Erzbischof gewiß eine Nase drehen, daß es eine Freude sein soll, und mit der größten Politesse, denn er kann mir nicht aus".

Der Vater erschrak über diese Nachrichten. Er hatte ein gründliches Mißtrauen gegen Wolfgangs Finanzpläne, die auf eine unsichere Zukunft basirt waren; er fürchtete, daß ein völliges Zerwürfnis mit dem Erzbischof die Folge eines solchen Schrittes sein, daß er seine sichere Anstellung verlieren und den Gefahren der Hauptstadt allein ausgesetzt sein würde; mit allem Nachdruck suchte er daher seinen Sohn über das Bedenkliche seines Vorhabens aufzuklären. „Liebster Vater", lautet die Antwort, „ich habe Sie wohl recht lieb, das sehen Sie aus diesem, weil ich Ihnen zu Liebe allem Wunsch und Begierde entsage; denn wenn Sie nicht wären, so schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick versäumen würde, sondern gleich meine Dienste quittirte, — ein großes Concert gäbe, mir Scolaren nähme und in einem Jahr gewiß hier in Wien so weit käme, daß ich wenigstens jährlich auf meine tausend Thaler käme. Ich versichere Sie, daß es mir oft schwer genug fällt, daß ich mein Glück so auf die Seite stellen soll. — Ich bin noch jung, wie Sie sagen, das ist wahr; aber wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettlort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es auch traurig genug und auch — Verlust". Einstweilen wurde die Abreise aufgeschoben, denn der Erzbischof gebrauchte seine Virtuosen noch in Wien; dann hieß es wieder, am 22. April sollten sie nach Hause reisen. „Wenn ich daran denke", schreibt Wolfgang (11. April 1781), „daß ich von Wien wegreisen soll, ohne wenigstens 1000 fl. wegzutragen, so thut mir doch das Herz weh. Ich soll also wegen einem schlechtdenkenden Fürsten, der mich mit lausigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tausend Gulden mit Füßen wegstoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe". Und nun hatte er so eben die Erfahrung gemacht, daß er nicht

allein für den Erzbischof umsonst gearbeitet, sondern darüber noch die Gelegenheit versäumt hatte sich dem Kaiser zu produziren. „Ich kann ja doch dem Kaiser nicht sagen lassen, wenn er mich hören will, so soll er bald machen, denn in soviel Tägen reis ich ab — so was muß man ja doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich stehe freylich, wenn ich nur zwey Scolaren hier habe, besser als bey uns; aber — wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man sich ein wenig mehr bitten lassen, mithin auch besser bezahlen lassen. Und das erlaubt er nicht, der Menschenfeind — ich muß ihn so nennen: denn er ist es und die ganze Noblesse nennt ihn so". Auch für eine Anstellung zeigten sich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günstige Aussichten. Kapellmeister Bono war sehr alt; nach seinem Tode mußte Salieri Kapellmeister werden und Starzer an dessen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen besseren finden als Mozart?

Wiederum ermahnte der Vater nicht ins Ungewisse Pläne zu machen, sondern das Sichere festzuhalten und zu ertragen, was sich nicht ändern lasse; er warnte ihn auch vor unvorsichtigen Äußerungen, „die nur schaden könnten". Der Sohn konnte nicht anders antworten als daß der Vater Recht und nicht Recht habe; „aber dasjenige, in was Sie Recht haben, überwiegt sehr dasjenige, in was Sie nicht Recht haben, mithin — ich komme ganz gewiß und mit größten Freuden, da ich vollkommen überzeugt bin, daß Sie mich niemalen hindern werden mein Glück zu machen" (18. April 1781). Aber schwer wurde es ihm, sich dem Willen des Vaters zu fügen, und der Erzbischof machte es ihm durch fortgesetzte Hudeleien nicht leichter. Er schreibt (28. April 1781):

Sie erwarten mich mit Freuden, mein liebster Vater! — Das ist auch das Einzige, was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das alles nun in der natürlichen teutschen Sprache, weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen mein bester Vater zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich für seine Person) verloren hat. Gestern war große Accademie bey uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie ist recht gut ausgefallen und trotz all den Hindernissen Seiner Erzbischöflichen Gnaden habe ich doch ein besseres

Orchestre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli sagen; denn wegen diesem Arrangement habe ich so viel Verdruß gehabt — o das läßt sich besser reden als schreiben. Doch wenn, wie ich aber nicht hoffen will, wieder so etwas vorgehen sollte, so kann ich Sie versichern, daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden mir es gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben, künftige Fasten zu Ende Carneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies lesen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müssen es mir im nächsten Brief versprechen, denn nur mit dieser Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß versprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutsche Oper zu schreiben geben. Ich erwarte also Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreise, kann ich Ihnen noch nicht schreiben. Es ist doch traurig, daß man bey diesem Herren nichts wissen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald sagt man, es ist ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hause reisen sollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird jedem das Diligencegeld geben, und da kann jeder reisen, wie er will — welches mir auch in der That das Liebste wäre; bald in acht Tägen, bald in vierzehen, bald in drey Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht wie man daran ist, man kann sich in nichts helfen. — Gestern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beym Clavier gehabt, ich glaube, ich säße noch dort, wenn ich mich nicht davon gestohlen hätte; ich dachte ich hätte doch genug umsonst gespielt.

Später schrieb er noch (13. Juni 1781):

Ich habe das letztemal, da alles aus war, eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbischof das Thema gab) gespielt, und da war so ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbischof nur ein wenig ein menschliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müssen; und anstatt mir wenigstens seine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gassenbuben, sagt mir ins Gesicht, ich soll mich weiter scheeren, er bekäme hundert, die ihn besser bedienten als ich.

Die leidenschaftliche Erregung Mozarts war so hoch gestiegen, daß es nur eines Tropfens bedurfte um das volle Gefäß überfließen zu machen; der Erzbischof schonte nicht, so mußte es doch zum Äußersten kommen. Der folgende Brief (9. Mai 1781)

macht anschaulich, was Hieronymus seinen Dienern glaubte bieten zu können.

Ich bin noch ganz voll der Galle! und Sie als mein bester liebster Vater sind es gewiß mit mir. Man hat so lange meine Geduld geprüft, endlich hat sie aber doch gescheitert. — Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgischen Diensten zu seyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht, wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen, um Sie zu schonen, nicht habe schreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen hatte, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir, ich sollte weiter gehen — und ich — litte alles, — empfand, daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein — Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte mir, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen, und die alte Mad. Weber war so gütig, mir ihr Haus zu offriren. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bey dienstfertigen Leuten, die mir in allem, was man oft geschwind braucht und (wenn man allein ist) nicht haben kann, an die Hand gehen. Auf Mittwoch setzte ich meine Reise (als heute den 9ten) mit der Ordinaire fest, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zusammen bringen, mithin schob ich meine Reise bis Samstag auf. — Als ich mich heute dort sehen ließ, sagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbischof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es pressirt, so sagten sie, ja, es sey von großer Wichtigkeit. So ist es mir leid, daß ich nicht die Gnade haben kann, S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus oben gedachter Ursache) vor Samstag nicht abreisen; ich bin aus dem Hause, muß auf meine eigenen Köstten leben, da ist es nur ganz natürlich, daß ich nicht eher abreisen kann, bis ich nicht im stande dazu bin, denn kein Mensch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayrn, Moll, Boeneke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir Recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB.! muß ich Ihnen vorher sagen, daß mir der [Leibkammerdiener] Schlauka gerathen, ich sollte die Excuse nehmen, daß die Ordinari schon besetzt seye, das seye bei ihm ein stärkerer Grund —, als ich also zu ihm hineinkam, war das erste: Erzb.: „Nun, wann geht er denn, Bursch?" — Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt." — Dann gings in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu rede kommen,

das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelassen an; er lügte mir ins Gesicht, ich hätte 500 fl. Besoldung[11]; hieß mich einen Lump, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte Ihnen nicht alles schreiben. Endlich da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohen? er Fex! o er Fex! dort ist die Thür! schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben. — Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Also geh er, — und ich: im weggehen — Es soll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen. Sagen Sie mir also, bester Vater, ob ich das nicht eher zu spät als zu früh gesagt habe? — Nun hören Sie. Meine Ehre ist mir über alles und ich weiß, daß es Ihnen auch so ist, — sorgen Sie sich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier so gewiß, daß ich ohne mindeste Ursache quittirt hätte; da ich nun Ursache gehabt habe, und das dreymal, so habe ich gar kein Verdienst mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es halt doch nicht mehr seyn. Solange der Erzbischof noch hier seyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Noblesse und dem Kaiser selbst in üblen Credit setzen werde, ist grundfalsch — der Erzbischof ist hier gehaßt und vom Kaiser am meisten; das ist eben sein Zorn, daß ihn der Kaiser nicht nach Laxenburg eingeladen hat. Ich werde Ihnen mit künftigem Postwagen etwas weniges von Geld überschicken, um Sie zu überweisen, daß ich hier nicht darbe. Uebrigens bitte ich Sie munter zu seyn, denn itzt fängt mein Glück an, und ich hoffe, daß mein Glück auch das Ihrige seyn wird; schreiben Sie mir heimlich, daß Sie vergnügt darüber sind — und das können Sie in der That seyn — und öffentlich aber zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber ungeacht dessen der Erzbischof die mindeste Impertinenz thun, so kommen Sie alsogleich mit meiner Schwester zu mir nach Wien. Wir können alle drey leben, das versichere ich Sie auf meine Ehre, doch ist es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutsche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wissen — ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieses fehlt mir noch zu meinem itzigen Glück.

Er führte auch seinen Entschluß sogleich aus und berichtet am 12. Mai seinem Vater weiter:

[11] So war es allerdings versprochen worden (S. 567. 572), allein Mozart versichert (S. 694. 700), daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

Sie wissen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürsten den 9ten May um meine Entlassung gebeten habe, — weil er mir es selbst geheißen hat; denn schon in den zwey ersteren Audienzen sagte er mir: Scher' er sich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will! Er wird es freylich läugnen, aber deßwegen ist es doch so wahr als Gott im Himmel ist. — Was Wunder dann, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir, das: Scher' Er sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Graf Arco eine Bittschrift, um sie Sr. Hochfürstl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reisegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld besteht. — Er nahm mir beydes nicht an, sondern versicherte mich, daß ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das ist Ihre Schuldigkeit, sagte er mir. — Ich versicherte ihn gleichfalls, daß ich so gut als er und vielleicht besser meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir sehr leid, wenn ich sie von ihm erst lernen müßte. — Gut also, sagte er, ist er damit zufrieden, so können Sie Ihre Entlassung begehren, wo nicht, so — können Sie sie — auch begehren. Eine schöne Distinction! — Alles, was mir der Erzbischof in den drey Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, — und was mir jetzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitt'en im ersten Acte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, — zitterte am ganzen Leibe — und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse, — blieb auch den folgenden Tag als gestern zu Hause, — den ganzen Vormittag aber im Bett, weil ich das Tamarindenwasser genommen.

Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit, sehr viel Schönes an seinen Herrn Vater [Oberst-Kämmerer] von mir zu schreiben, welches Sie vermuthlich schon werden haben einschlucken müssen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin seyn, — doch wenn man eine Comödie schreibt, so muß man, wenn man Beyfall haben will, etwas utriren und nicht so genau der Wahrheit der Sache treu bleiben, — und Sie müssen auch der Dienstfertigkeit der Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeyfern, denn mir ist meine Gesundheit und mein Leben lieber (ist mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will also nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung macht, hersetzen. Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der Anteoamera verschlendern; man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemalen er-

innern, daß dieß mein Dienst sey, und kam nur allzeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen ließ.

Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entschluß vertrauen, so aber daß es die ganze weite Welt hören kann. Wenn ich beym Erzbischof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Ort nur 1000, so gehe ich doch in das andere Ort, — denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Gesundheit und Zufriedenheit des Gemüths. — Ich hoffe also bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in so reichem Grade erwiesen haben, und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar seyn kann (am allerwenigsten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn gesund und vergnügt haben wollen, mir von dieser ganzen Sache gar nichts zu schreiben und sie ganz in die tiefste Vergessenheit zu vergraben — denn ein Wort davon wäre schon genug, um mir wieder neuerdings und Ihnen selbst — gestehen Sie es nur — Ihnen selbst — Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie sich, daß Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben.

An demselben Tage, an welchem er diesen Brief seinem Vater durch die Post zuschickte, schrieb er ihm noch durch eine sichere Gelegenheit einen zweiten, in welchem er ihn sowohl von der Berechtigung seines festen Entschlusses, den Dienst des Erzbischofs zu verlassen, als von seinen guten Aussichten eindringlich zu überzeugen suchte.

In dem Briefe, welchen Sie mit der Post erhalten haben, sprach ich mit Ihnen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. Jetzt spreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof von Anbeginn seiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da läßt sich nichts dawider sagen. Nun will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die schönsten und nützlichsten Connoissances von der Welt, bin in den größten Häusern beliebt und angesehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin noch dazu dafür bezahlt. — und ich soll um 400 fl. in Salzburg schmachten — ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung schmachten und Ihnen in nichts nützlich seyn können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon seyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses, — die

ganze Stadt Wien weiß schon meine Geschichte, — die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr anführen lassen.

Liebster Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, aber es sind Schlangen, Vipern, — alle niederträchtigen Seelen sind so: sie sind bis zum Ekel hoch und stolz und dann kriechen sie wieder — abscheulich. Die zwei Leibkammerdiener sehen die ganze Sauerei ein. Besonders sagte der Schlaucka zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht, — mir hätte er es so thun sollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbischof erkennt sein ganzes Unrecht — hat er nicht schon öfter Gelegenheit gehabt, es zu erkennen? hat er sich darum gebessert? Nein! also weg damit! — Wenn ich nicht gesorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum Besten gehen könnte, so wäre es schon längst anders. — Aber in der Hauptsache — was kann er Ihnen thun? — Nichts. — Wenn Sie wissen, daß es mir gut geht, so können Sie leicht des Erzbischofs Gnade entbehren, — die Besoldung kann er Ihnen nicht nehmen, und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde sonst diesen Schritt itzt nicht gethan haben, — obwohl ich Ihnen gestehen muß, daß nach dieser Beleidigung ich — und hätte ich betteln müssen — weggegangen wäre; denn wer wird sich denn cujoniren lassen? besonders, wenn mans besser haben kann. Mithin — fürchten Sie sich, so thun Sie zum Schein, als wären Sie böse auf mich, — zanken Sie mich in Ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wissen, wie die Sache steht, — lassen Sie sich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen — seyen Sie auf Ihrer Hut.

Der Vater aber nahm die Sache nicht so auf und war weit entfernt den Sohn, wie dieser wünschte, „in seinem Entschluß zu stärken anstatt ihn davon abzubringen". Er sah in dem Aufgeben der festen Anstellung in Salzburg den ersten Schritt zu des Sohnes Verkommen, er hoffte die leidenschaftliche Aufwallung desselben noch dämpfen und ihn auf den Weg der Vernunft, wie er es ansah, zurückbringen zu können. Allein er hatte nicht erwogen, daß Wolfgang nicht mehr der unerfahrene Jüngling war, der zum erstenmal aus dem väterlichen Hause kam. Durch den harten Druck des letzten Aufenthalts in Salzburg und die klare Erkenntnis von dem was er leistete und bedeutete, welche er in München hatte gewinnen müssen, war er mündig geworden, und die unwürdige Behandlung des Erzbischofs gegenüber der glänzenden Aufnahme von Seiten des musikalisch gebildeten Publikums in Wien gab ihm das volle Bewußtsein seiner Selbständigkeit. Er sah ein, daß er an dem Punkte angelangt war, wo er die-

selbe auch seinem Vater gegenüber wahren mußte; seinen äußeren Vortheil, seine Behaglichkeit war er bereit gewesen ihm zu opfern; jetzt stand mit seiner hart angegriffenen Ehre seine ganze Existenz auf dem Spiel, diese mußte er retten. Er blieb daher gegen alles Andringen seines Vaters fest, und wies dessen Vorwürfe entschieden und ohne sein gekränktes Gefühl zu verhehlen zurück. Auf sein Vorhalten, daß er nie verstanden habe mit Geld umzugehen, antwortet der Sohn (26. Mai 1781):

Glauben Sie sicherlich, daß ich mich ganz geändert habe, — ich kenne außer meiner Gesundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals, — denn das wäre für mich sehr schwer, ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäusern geneigt als zum Verschwenden, und das ist zum Anfang immer genug. — Wegen den Scolaren kann ich so viele haben als ich will; ich will aber nicht so viel, — ich will besser bezahlt sein als die anderen, und da will ich lieber weniger haben. Man muß sich gleich anfangs ein bischen auf die hintern Füße setzen, sonst hat man auf immer verloren, — muß mit den anderen immer den allgemeinen Weg fortlaufen.

Schwerer traf ihn die Erinnerung an seine Verpflichtung, dem Vater aus den Schulden, welche dieser seinetwegen gemacht habe, herauszuhelfen, zumal da der Vater hinzusetzte, er werde deren in Wien wohl vergessen, wie es seine Aloysia gemacht habe. Er entgegnete (9. Juni 1781):

Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison setzen, macht mich ganz erstaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. — Dieses Mädchen saß ihren Eltern auf dem Hals, als sie sich noch nichts verdienen konnte; — kaum kam die Zeit, wo sie sich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB. der Vater starb noch ehe sie einen Kreuzer hier eingenommen), so verließ sie ihre arme Mutter, henkte sich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat nicht so viel — von ihr[12]. Gott! — meine einzigste Absicht

[12] Auf die harte Darstellung von der Handlungsweise Aloysias haben vielleicht die Erzählungen ihrer Mutter, welche Mozart später weniger günstig beurtheilen lernte, einigen Einfluß geübt. Der Bericht ihres Mannes Jos. Lange lautet wenigstens ganz anders. Er erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 116 ff.), daß sie bald nach Aloysias Ankunft in Wien für einander Neigung gefaßt hätten. „Unglücklicherweise wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entrissen. Ihre Trostlosigkeit und tiefe Trauer machten sie mir, sowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rath und That beizustehen, mich ihr noch interessanter. Ihr Herz fand bei mir Theilnahme und Erleichterung und sie entschloß sich mich zu ehelichen, weil sie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den sie an dem Vater verlor. Da sie durch ihr

ist, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich Ihnen denn 100mal schreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebster, bester Vater, schreiben Sie mir keine solche Briefe mehr, ich beschwöre Sie; denn sie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen. — Und ich — der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth.

Er schickte auch seinem Vater 30 Dukaten mit einer Entschuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und in den nächsten Jahren findet sich mehrfache Erwähnung von Geldsendungen nach Hause.

Man hatte den Vater aufgehetzt, Wolfgang habe sich den Zerstreuungen Wiens mehr als billig ergeben, besonders Hr. v. Moll „hatte auf ihn ein lästerliches Maul, er werde hoffentlich in sich gehen und nach Salzburg zurückgehen, in Wien sei er nur wegen dem Frauenzimmer". Es war sogar dem Vater bestimmt berichtet, Wolfgang habe mit einer Person von schlechtem Ruf Umgang gehabt; allein Wolfgang konnte sich darüber rechtfertigen. Auch in Rücksicht seines kirchlichen Wandels hatte man den Vater beunruhigt. Er bittet ihn sich seiner Seele wegen keine Sorge zu machen; er sei zwar ein „fälliger junger Mensch", allein er dürfe zu seinem Trost wohl wünschen, daß es alle so wenig wären. An Fasttagen Fleisch zu essen halte er allerdings für keine Sünde, — „denn Fasten heißt bey mir sich abbrechen, weniger essen als sonst" — aber geprahlt habe er nie damit; alle Sonntag und Feiertags höre er die Messe und wo möglich auch an Werkeltagen. „Uebrigens sein Sie versichert, daß ich gewiß Religion habe. — Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht also sind; der Hauptfehler bey mir ist, daß ich nach dem Scheine nicht allzeit so handle wie ich handeln sollte" (13. Juni 1781). Daß Wolfgang mit der Weberschen Familie wieder eine Verbindung angeknüpft hatte, schien dem Vater von keiner guten Vorbedeutung zu sein; er fürchtete einen neuen Liebeshandel. Der Sohn wies auch das zurück (16. Mai 1781):

Was Sie wegen den Weberischen schreiben, kann ich Sie versichern, daß es nicht so ist. Bei der Langin war ich ein Narr, das

schönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, so setzte ich ihrer Mutter so lange sie lebte einen Jahresgehalt von 700 Gulden fest und zahlte einen Vorschuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirektion erhalten hatte".

ist wahr; aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist? — Ich liebte sie aber in der That und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist, — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgend hinläßt und ich sie also selten zu sehen bekomme. Glauben Sie mir sicher, daß die alte Mad. Weber eine sehr dienstfertige Frau ist und daß ich ihr à proportion ihrer Dienstfertigkeit nicht genug entgegen erweisen kann, denn ich habe nicht die Zeit dazu.

Als aber endlich der Vater so weit ging zu behaupten, Wolfgang müsse seiner eigenen Ehre wegen sein Entlassungsgesuch zurücknehmen, antwortete er im vollen Gefühl seines Rechts (19. Mai 1781):

Ich weiß nicht, was ich zuerst schreiben soll, mein liebster Vater, denn ich kann mich von meinem Erstaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie so zu denken und so zu schreiben fortfahren. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den besten, liebevollsten, den für seine eigene und die Ehre seiner Kinder besorgten Vater, — mit einem Wort, nicht — meinen Vater. Doch das war alles nur ein Traum, Sie sind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig, um mehr als überzeugt zu sein, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entschluß gar nicht abstehen kann. — — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten, als daß ich von meinem Entschluß abstehe? — Wie können Sie doch so einen Widerspruch fassen? Sie dachten nicht, als Sie dieses schrieben, daß ich durch einen solchen Zurückschritt der niederträchtigste Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß, daß ich vom Erzbischof weg bin, — weiß warum! — weiß, daß es wegen gekränkter Ehre — und zwar zum drittenmal gekränkter Ehre geschah, und ich sollte wieder öffentlich das Gegentheil beweisen? — soll mich zum Hundsfut und den Erzbischof zu einem braven Fürsten machen? — Das erste kann kein Mensch und ich — am allerwenigsten, und das andere — kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein bester Vater, wollte ich mein Glück, meine Gesundheit und mein Leben aufopfern, — aber meine Ehre — die ist mir — und die muß Ihnen über alles seyn. —Liebster, bester Vater, begehren Sie von mir, was Sie wollen, nur das nicht, sonst alles — nur der Gedanke schon macht mich schon vor Wuth zittern.

Der Erzbischof war nicht wenig ungehalten über die Festigkeit, mit welcher Mozart in seinem Entschluß beharrte, die er aber durch sein rücksichtsloses Schelten nur verstärkte, ohne die Wiener auf seine Seite zu ziehen, die ihn als einen „hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen, der alles was dort war verachtet“, und

Mozart „als einen gefälligen Menschen kannten“. Er dachte anfangs, der Vater werde es schon dahin bringen, daß der Sohn zu seiner Pflicht zurückkehre; Graf Arco, der einen Brief von demselben erhalten hatte, ließ Mozart zu einer Unterredung einladen, um ihn durch freundschaftliche Vorstellungen zu halten. Mozart blieb um so mehr fest auf seinem Sinne, als er sich überzeugte, daß sein Vater in Salzburg nichts zu fürchten habe. Er reichte nun ein Abschiedsgesuch ein, das ihm aber sowie drei spätere zurückgegeben wurde, weil man sich „aus Manglung des Muthes und aus Liebe zur Fuchsschwänzerey“ scheute, den Erzbischof durch diese Angelegenheit verdrießlich zu machen und noch immer auf Mozarts Nachgiebigkeit rechnete. Dieser war außer sich, als er erfuhr, der Erzbischof werde den folgenden Tag abreisen und wisse von gar nichts. Er entwarf also ein neues Memorial, in welchem er dem Erzbischof erklärte, daß er bereits seit vier Wochen ein Abschiedsgesuch in Bereitschaft gehalten habe; da er sich aus ihm unerklärlichen Gründen so lange damit herumgezogen sehe, bleibe ihm nichts übrig als ihm dasselbe selbst und zwar auf den letzten Augenblick zu überreichen. Als er mit diesem Gesuch sich (am 8. Juni) im Vorzimmer des Erzbischofs einfand und um eine Audienz bat, setzte Graf Arco den früheren Brutalitäten die Krone auf. Nachdem er ihn mit Flegel, Bursch und ähnlichen Ausdrücken traktirt hatte, — warf er ihn mit einem Fußtritt zur Thür hinaus! „Das geschahe in der Antichambre — mithin war kein ander Mittel als sich losreißen und laufen — denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respect nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte“. Ob dieser Exceß auf hochfürstlichen Befehl geschah, wußte Mozart nicht gewiß; jedenfalls war der gräfliche Diener seines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöschliches Brandmal sie ihrem Namen aufgedrückt haben.

Mozart glühte vor Zorn; er versicherte dem Vater (13. Juni 1781), daß er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn auch treffe, und sollte es auf öffentlicher Gasse geschehen.

Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbischof, denn er wäre nicht im Stande, sie mir auf solche Art zu verschaffen, wie ich sie mir selbst nehmen muß; sondern ich werde nächster Täge dem Hrn. Grafen schreiben, was er sich von mir zuverlässig zu

erwarten hat, sobald das Glück will, daß ich ihn treffe, es mag seyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Respect haben muß.

Der Vater erschrak vor diesem Attentat auf einen adligen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiederte (20. Juni 1781):

Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm von Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe — zum Schluß aber muß ich ihm doch schriftlich versichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und auch ein Paar Ohrfeigen zu erwarten hat.

Und da der Vater hatte merken lassen, durch Vermittlung einer Dame oder andern Standesperson ließe sich die Sache vielleicht noch ins Gleiche bringen, erklärte Mozart, dessen bedürfe es nicht: „ich darf nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen, um das zu thun, was recht und billig ist“. Nur mit Mühe ließ er sich endlich, weil sein Vater es durchaus zu seiner Beruhigung verlangte, von seinem Vorsatz abbringen dem Grafen Arco jenen Drohbrief zu schreiben.

24.

Erste Versuche in Wien.

Nachdem Mozarts Rücktritt aus dem Dienste des Erzbischofs eine entschiedene Thatsache war, wünschte dieser der Welt zu zeigen, daß es nur an ihm läge, nicht minder ausgezeichnete Künstler in seine Dienste zu ziehen und ließ Leop. Kozeluch, der für den ersten Klavierspieler in Wien galt, einen Gehalt von 1000 fl. antragen, wenn er nach Salzburg kommen wollte. Dieser lehnte es ab, wie Mozart seinem Vater schrieb (4. Juli 1781), weil er sich in Wien besser stände, und hatte zu seinen Freunden gesagt: „Die Affaire mit dem Mozart schreckt mich am meisten ab; wenn er so einen Mann von sich läßt, wie würde er es mit mir machen“. Auch der Vater mußte sich darein fügen[1].

[1] An Breitkopf schrieb er (10. Aug. 1781): „Meinen Sohn betreffend, so ist solcher nicht mehr in hiesigen Diensten. Er wurde vom Fürsten, der damals in Wien war, als wir in München waren, nach Wien berufen. Da nun Se. Hochfürstl. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda miß-

so schwer ihm dies auch wurde. Seine Überzeugung, daß der Sohn allein nicht im stande sei für sein Fortkommen zu sorgen, seine Furcht, daß er den Verlockungen der vergnügungslustigen Hauptstadt nicht widerstehen könne, wurden durch das Unbehagen ohne ihn leben zu müssen und ein vielleicht unbewußtes Gefühl von Kränkung über seine selbständige Haltung noch peinigender für ihn. So äußerte der sonst so verständige und liebevolle Vater seine an sich gerechte Sorge für den Sohn in der verkehrten Weise, daß er, anstatt ihm seine schwierige Lage auf alle Weise zu erleichtern, ihm vielmehr das Leben mit Bedenken und Vorwürfen erschwerte, die meistens übertrieben und oft ganz unbegründet waren; denn auch darin zeigte er sich schwach, daß er Einflüsterungen und Ohrenbläsereien nur allzuleicht Glauben schenkte. Er hatte sich so sehr daran gewöhnt, alle Sorge für Wolfgang zu übernehmen, daß er es nicht über sich gewinnen konnte, mit Ruhe und Zurückhaltung ihn seinen eigenen Weg gehen zu lassen. Mozart ließ sich dadurch nicht irren; er hielt fest an der Selbständigkeit, aber auch an der Verehrung und Liebe für seinen Vater, dessen Vorwürfe und Eingriffe er mit aller kindlichen Pietät wiederholt abweisen mußte.

Die erste Zeit schien freilich die Befürchtungen des Vaters mehr zu rechtfertigen als die glänzenden Hoffnungen des Sohnes. Es war Sommer geworden, die vornehmen Herrschaften gingen aufs Land; weder mit Unterricht noch mit Akademien war viel zu verdienen. Die Gräfin Rumbeck, geb. Cobenzl, welche später für eine der bedeutendsten Klavierspielerinnen galt[2], war und blieb vorläufig seine einzige Schülerin, da er seinen Preis von 6 Dukaten (für 12 Lektionen) nicht herabsetzen wollte; indessen auch so konnte er sich nothdürftig durchschlagen. Er tröstete sich damit, daß jetzt die schlechte Saison sei, wo man die Muße benutzen müsse, um für den Winter vorzuarbeiten, und schrieb fleißig an sechs Sonaten fürs Klavier, die auf Subskription herausgegeben werden sollten; die Gräfin Thun und mehrere andere vornehme Damen übernahmen es, Subskribenten zu sammeln — sie brachten es im Sommer nur auf 17 und

handelt haben und ihm im Gegentheile der ganze hohe Adel ganz besondere Ehre erwiesen, so konnten sie ihn auch leicht bereden seinen mit einem elenden Gehalt vergesellschafteten Dienst niederzulegen und in Wien zu verbleiben".

[2] Jahrbuch der Tonkunst 1796 S. 51.

vertrösteten auf den Herbst. Ein in der Adventszeit zu gebendes Konzert suchte er ebenfalls schon vorzubereiten; Rossi machte ihm den Text zu einer italiänischen Kantate, die er für dasselbe komponiren wollte. Am meisten aber lag es ihm von Anfang an im Sinne für die Bühne in Wien zu schreiben; das Gefühl seines Berufs zur dramatischen Komposition wurde durch die Leistungen des Wiener Theaters und das lebhafte Interesse des Publikums für dasselbe nur noch erhöht. „Meine einzige Unterhaltung", schreibt er seiner Schwester (4. Juli 1781), „besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen hier ein Trauerspiel zu sehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt, aber hier ist es. Jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut und doppelt besetzt".

In der That hatten die Leistungen der Wiener Bühne damals eine hohe Stufe erreicht[3]. Seitdem man durch den Kampf gegen den Hanswurst und die extemporirten Stücke auch in Wien von der Bühne aus sich ernstlich an der Bewegung, welche deutsche Litteratur und Bildung von neuem wieder ins Leben rief, zu betheiligen begonnen hatte, blieb das Theater im wesentlichen der Mittelpunkt für die gesammten litterarischen Interessen. Die ersten Schriftsteller, welche sich auszeichneten, schrieben, mit der bestimmten Absicht den Geschmack zu verbessern und wahre Kultur zu verbreiten, für die Bühne, wie Klemm, Heufeld, Ayrenhoff, Gebler; ihnen schlossen sich die fähigeren und strebsameren Schauspieler wie Müller und die Gebrüder Stephanie an[4]. Die neue, schwierige Aufgabe spornte die Schauspieler zu außerordentlichen Leistungen an. Getragen von der allgemeinen Theilnahme und Achtung erwarb sich die früher so tief verachtete Schauspielkunst den Rang und die Rechte einer freien Kunst; man sah die Schaubühne als den wahren Gradmesser sittlicher und intellektueller Bildung an. Diese Hochschätzung der Kunst kam auch dem Künstler zu statten; das Interdikt, mit welchem ihn die Gesellschaft belegt hatte, wurde aufgehoben, der Schauspieler in den geselligen Verkehr der ge-

[3] Devrient, Gesch. der deutsch. Schauspielkunst III S. 117 ff. [F. Pohl, Haydn I S. 83 ff. II S. 117 ff.]

[4] Vgl. Sonnenfels, Programm seiner Theaterdirektion im Jahre 1770 in Müllers Abschied von der Bühne S. 73 ff. [Vgl. auch Geblers Briefe bei Werner an verschiedenen Stellen.]

bildeten Stände aufgenommen, man sah ihn dort gern[5]. Namentlich seitdem Joseph II. im Jahre 1776 das Wiener Theater den schwankenden Einflüssen einer wechselnden Privatverwaltung entzogen und dasselbe zum Hof- und Nationaltheater erklärt hatte, hob sich dasselbe rasch zu einer unerreichten Höhe. Er sah in der Bühne ein wesentliches Mittel der Nationalbildung, nahm an derselben ein eingehendes Interesse und betheiligte sich selbst fortdauernd an der Leitung desselben, indem er mit offenem Blick und warmem Sinn den Leistungen und den Schicksalen seiner Schauspieler Theilnahme schenkte[6]. Er war darauf bedacht, durch ermäßigte Preise[7] den Besuch des Schauspiels allgemeiner zu machen und eine Unterhaltung, welche früher vorzugsweise den Charakter von Hoffesten oder Assembleen der vornehmen Welt gehabt hatte, für die Bildung des Bürgerstandes zu verwerthen; mit freudigem Interesse ging man darauf ein[8]. Auch die litterarische Kritik, welche sich nach der Lockerung des Preßzwanges in einem breiten Strome ergoß, knüpfte besonders ans Theater an und verständigte die Leser über die Leistungen der Schriftsteller und Schauspieler. So wurde ein Publikum gebildet, das ohne Rücksicht auf Rang und Stand die allgemeine Bildung repräsentirte, und diesem konnten Dichter und Darsteller, welche früher zur Unterhaltung der gnädigen Herren dienten, als selbständige Künstler gegenübertreten: ein Verhältnis, das überhaupt auf die Stellung der Künstler, besonders der Musiker, wesentlichen Einfluß gewinnen mußte. Das Wiener Theaterpublikum jener Zeit wird als ein aufmerksames, einsichtiges und dankbares, gern und lebhaft anerkennendes gerühmt[9]; es hatte wohl Ursache dazu. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, war durch Schröder und seine Frau dem Verein trefflicher Schauspieler die Krone aufgesetzt; neben ihnen wirkten Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Nouseul — man sieht, das

[5] Müller, Abschied S. 79. Lange, Selbstbiogr. S. 25.

[6] Lange, Selbstbiogr. S. 65 ff. Meyer, L. Schröder I S. 361. [Geblers Briefe, S. 76 ff. bei Werner.]

[7] Müller, Abschied S. 95. A. M. Z. XXIV S. 253.

[8] Car. Pichler, Denkwürdigkeiten I S. 78 ff.

[9] Meyer a. a. O. I S. 361 f. 375.

Urtheil, welches Mozart fällt, kann wohl gerechtfertigt erscheinen[10].

In demselben Sinn, in welchem Joseph II. das Nationaltheater begründete, hob er das kostbare, nur der Schaulust dienende Ballet und die italiänische Oper auf; an die Stelle der letzteren sollte ein National-Singspiel — so nannte der Kaiser die deutsche Oper — treten[11]. Im Dezember 1777 beschloß er den ersten, bescheidenen Versuch mit den gerade vorhandenen Kräften zu machen. Umlauf, damals Bratschist im Orchester, dessen Leitung ihm später übertragen wurde, hatte eine kleine Operette Die Bergknappen geschrieben, in welcher nur vier Personen auftraten. Die Hauptrolle war der Mlle. Cavalieri zugedacht, die zweite Mad. Stierle; die Männerrollen sollten Tenorist Ruprecht und Bassist Fuchs übernehmen, die Choristen wurden aus den Kirchen zusammengesucht, die Direktion erhielt der Schauspieler Müller. Man ging mit Eifer ans Einstudiren und nachdem der Kaiser in einer Generalprobe seine Zufriedenheit ausgesprochen hatte, ward am 17. Februar 1778 die deutsche Oper mit den Bergknappen eröffnet, welche großen Zulauf fanden und die Erwartung des Publikums übertrafen[12]. Im Laufe des folgenden Jahres wurden vierzehn Opern oder Singspiele aufgeführt, zum Theil Übersetzungen mit italiänischer oder französischer Musik, wie Robert und Kalliste (La sposa fedele) von Guglielmi, Röschen und Colas von Monsigny, Lucile, Silvain, der Hausfreund von Gretry, Anton und Antonette von Gossec, zum Theil von Wienern neu komponirt, wie die Apotheke von Umlauf, die Kinder der Natur von Aspelmeyer, Frühling und Liebe von Ulbrich, Diesmal hat der Mann den Willen von Ordonnez.

[10] Eine Übersicht und Charakteristik der damaligen Mitglieder der Wiener Bühne siehe bei K. R[isbeck], Briefe über Deutschland I S. 258 ff. Nicolai, Reise IV S. 587 ff. Meyer, L. Schröder I S. 355 ff.

[11] Vgl. S. 142 f. Genauen Bericht über die Entstehung der deutschen Oper giebt Müller, Abschied von der Bühne S. 253 ff.; vgl. A M. Z. XXIV S. 254 f. [F. Pohl, Haydn II S. 122. Gebler, Brief vom 18. Febr. 1778, bei Werner S. 92.] K. R[isbeck], Briefe über Deutschland I S. 269, erzählt, die Mitglieder der Oper ständen bei denen der alten Komödie in tiefster Verachtung, so daß es fast täglich zu den lächerlichsten Auftritten von Verfolgung, Kabale, Eifersucht und Schelmerei käme.

[12] Forkel, Musik. krit. Bibl. II S. 392.

Von den in der ersten Oper Mitwirkenden war Katharina Cavalieri (1761—1801) die einzige, welche für eine Sängerin gelten konnte. Die Tochter eines armen Schullehrers Cavalier in Währing, trat sie, von Salieri mit Sorgfalt ausgebildet, schon 1775 in der italiänischen Oper mit Beifall auf und war eine Bravoursängerin von erstem Rang[13]. Die nächste Aufgabe war also mehr solche Kräfte zu versammeln, welche eine Oper bilden konnten, würdig sich dem Schauspiel zur Seite zu stellen; auch diese wurde vollständig gelöst. Die erste Frau des Schauspielers Lange, Mariane geb. Schindler, welche zuerst gewonnen wurde und, nachdem sie namentlich in Gretrys Hausfreund und Lucile außerordentlichen Beifall gefunden hatte, durch Gesang und Spiel eine Stütze der Oper zu werden versprach, starb schon im Winter 1779[14]. An ihre Stelle wurde im folgenden Sommer durch Vermittlung des Gesandten Grafen Hardeck Aloysia Weber von München berufen, die auch in der Ehe ihre Nachfolgerin wurde. Sie debutirte in der Rolle des Rosenmädchens von Salency und erhielt gleich ungemeinen Beifall[15]. So bewährte es sich, daß Mozart nicht durch jugendliche Neigung verblendet war, als er in ihr eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit erkannte, wie es auch die Folgezeit bestätigt hat. Schon vor ihr war für zweite Rollen Therese Teyber, später Mad. Arnold, angestellt worden, welche durch ihre jugendliche frische Stimme gefiel, während die der Mad. Fischer, geb. Straßer aus Mannheim, einer kunstfertigen Sängerin und guten Schauspielerin, bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen auch Mad. Bernasconi (S. 144) gekommen, wie man sagte auf Glucks Wunsch, der den Einfluß Graf Dietrichsteins benutzt hatte, um sie dem Kaiser aufzudringen, welcher eigentlich für sie nicht sehr eingenommen war. Mozarts Urtheil lautete (29. Aug. 1781):

Das ist wahr, in Tragödien große Rollen zu spielen, — da wird sie immer Bernasconi bleiben, aber — in kleinen Operetten ist sie nicht mehr anzusehen, denn es steht ihr nicht mehr an; und dann — wie sie auch selbst gesteht — sie ist mehr welsch als teutsch, sie

[13] Sonnleithner, Recensionen 1862 Nr. 2 S. 18 ff. [Sie hatte „eine starke und angenehme Stimme, mit tiefen und hohen Tönen, die man selten beisammen antrifft, singt die schwersten Passagen“. Gebler a. a. O. S. 105.]

[14] Lange, Selbstbiogr. S. 104 ff. Müller, Abschied S. 259. 261.

[15] Theaterkal. 1871 S. CLXXXIII. [Gebler a. a. O. spricht begeistert von ihr.]

redet auch auf dem Theater so Wienerisch wie im gemeinen Umgange — izt stellen Sie sich vor! — und wenn sie sich bisweilen zwingen will, so ist es als wenn man eine Prinzessin in einem Marionettenspiel deklamiren hörte. Und das Singen, das ist dermalen so schlecht, daß kein Mensch für sie schreiben will.

Schon früher (27. Juni 1781) spottete er:

Sie hat 500 Ducaten Besoldung, weil sie alle Arien um ein gutes Komma höher singt; das ist aber wirklich eine Kunst, denn sie bleibt richtig im Ton. Sie hat jetzt versprochen um $^1/_4$ Ton höher zu singen, da will sie aber noch so viel haben.

Diesen Sängerinnen gesellten sich ebenbürtige Sänger zu. Bald nach Eröffnung der Oper wurden die Tenoristen Souter und Dauer, ein launiger Schauspieler mit schöner Stimme[16], engagirt; späterhin Adamberger, einer der vorzüglichsten Tenoristen, ein Sänger von kunstgerechter Schule und Bildung und ein „sehr anständiger" Darsteller von Liebhaberrollen. Als Bassist wurde Fischer gewonnen, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künstlerische Durchbildung im Gesang und Spiel der erste Baßsänger Deutschlands. Neben ihm wirkten Günther und Schmidt als Bassisten und Saal als Baritonist mit[17].

Mit solchen Mitteln ließ sich eine deutsche Oper ausführen, wenn Komponisten dagewesen wären sie zu schreiben. Umlauf und einige andere, die sich ihm anschlossen, waren nicht die Männer für ein solches Unternehmen. Gluck komponirte seit

[16] Müller, Abschied S. 181. 189. 194.

[17] Das Personal der Oper in den Jahren 1781 bis 1783, welches ich mit der Angabe ihres Gehalts Meyer (L. Schröder I S. 356 f.) entlehne, war folgendes:

Sänger: Adamberger (2133 fl. 20 Kr.). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fischer (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen: Mlle. Cavalieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fischer (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Haselbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernasconi (500 Duk.).

Das Orchester, dessen Leitung Kapellmeister Umlauf (850 fl.) hatte, bestand aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 3 Kontrabässen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Besoldung desselben betrug 16124 fl. [Ein durch kurze Charakteristiken werthvolles Verzeichnis haben wir jetzt auch in Geblers Brief vom 31. Okt. 1780, bei Werner S. 103 ff. Hier fehlen Saal und Frau, die Damen Bernasconi und Haselbeck, während noch genannt werden Walther, Mad. Weiß, Mlle. Schindler und, als erwartet, Mlle. Coltellini.]

der Iphigenie in Taurien nicht mehr und begnügte sich 1780 Die Pilgrimme von Mekka auf die Bühne zu bringen, eine komische Oper, welche mit französischem Text (La rencontre imprévue) schon 1764 für Wien geschrieben war und in der deutschen Bearbeitung viel gegeben wurde[18]. Salieri schrieb im folgenden Jahr auf ausdrücklichen Befehl Kaiser Josephs eine deutsche komische Oper Der Rauchfangkehrer[19], deren Text von Dr. Auernbrugger ungewöhnlich schlecht war[20]; übrigens war er zu sehr Italiäner, um für eine deutsche Oper wirksam zu sein. Die Operette war in Norddeutschland mit großem Eifer kultivirt worden; man hätte eine Menge solcher Stücke von dort herübernehmen können. Allein der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, in den politischen und konfessionellen Verhältnissen begründet, machte sich auch in der Litteratur und Kunst unangenehm genug bemerkbar und hatte ebenfalls auf die musikalischen Sympathien und Antipathien bestimmenden Einfluß[21]. Nicolai erzählt, er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik von Ph. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, Kozeluch und Steffan wären ihnen für das Klavier alles[22]. Adamberger, um sein Urtheil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutschland befragt, erklärte, sie sänge lutherisch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italiänische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird"[23]. Man hatte daher in Wien auch wenig Neigung, auf die Komponisten, welche

[18] Schmid, Gluck S. 107 ff.

[19] Mosel, Ant. Salieri S. 72 f.

[20] Cramer, Magazin der Musik I S. 353. Auernbrugger war übrigens als Arzt rühmlich bekannt; seine Töchter Franziska und Mariane zeichneten sich als Klavierspielerinnen aus (S. 161).

[21] In Forkels Musik. Alman. 1784 S. 189 ff. wird die Frage, warum die Musik der Wiener Komponisten im Norden durchgängig gefalle, die nordische in Wien so wenig, ausführlich in einem Bericht aus Wien behandelt, woraus sich der beiderseitige Standpunkt erkennen läßt.

[22] Nicolai, Reise IV S. 556.

[23] Allg. Wiener Musikzeitg. 1821 S. 56.

in Norddeutschland nach Hillers Vorgang für die Oper mit Erfolg thätig waren, wie Benda, Schweitzer, Wolf, Neefe, André, Reichard irgend Rücksicht zu nehmen; man führte ihre Opern nicht auf, noch viel weniger war man darauf aus ihnen selbst dort einen Wirkungskreis zu eröffnen. Schweitzer wurde trotz der dringenden Empfehlung Wielands (S. 460) nicht berufen; G. Benda hatte sich nicht abgeneigt erklärt[24] und das Gerücht ließ ihn schon 1778 in Wien als Kapellmeister angestellt sein[25]; allein auch an ihn hatte man nicht ernstlich gedacht.

So schien denn für Mozart der passendste Platz recht eigentlich bereitet, und er selbst wünschte nichts mehr als auf diesem Gebiet thätig zu sein. Er hatte seine Operette Zaide mitgebracht, um zu versuchen, ob er sie nicht zur Aufführung bringen könne. Die Sache war am Textbuch, wie er schon fürchtete, gescheitert (S. 625 ff.); aber Stephanie d. j., damals Inspizient der Oper, hatte von der Musik einen so günstigen Eindruck bekommen, daß er versprach Mozart ein neues, gutes Stück zu geben, welches er für die Wiener Bühne komponiren sollte. Der Vater warnte ihn vor Stephanie, auf den man sich nicht verlassen könne; er hatte Recht, Stephanie d. j. war ein herrschsüchtiger, eigennütziger Mensch, der sich durch Anmaßungen und Intriguen aller Art verhaßt machte. Mozart wußte auch sehr wohl, daß er in schlechtem Ruf stand und war deshalb vorsichtig. Ohne die bestimmte Zustimmung des Grafen Rosenberg, welcher seit 1776 die Oberdirektion des Theaters hatte, war er entschlossen keine Oper zu komponiren, aber Stephanie erwies sich fortdauernd freundschaftlich gegen ihn und er fand keinen Grund ihm persönlich zu mißtrauen. Graf Rosenberg hatte ihn, so oft er ihm seine Aufwartung machte, freundlich empfangen; er hatte seinen Idomeneo bei einer von der Gräfin Thun in ihrem Hause veranstalteten Aufführung, bei welcher auch van Swieten und Sonnenfels zugegen waren, gehört und ihm, wie die anderen Kunstkenner, seinen Beifall bezeugt. So konnte Mozart bald seinem Vater die gute Nachricht geben (9. Juni 1781), daß Graf Rosenberg Schröder „dem vornehmen Acteur“ Kommission gegeben habe, sich um ein gutes Opernbuch umzusehen, das er Mozart zu schreiben geben könne. Nach einigen Tagen schon sprach ihm

[24] Müller, Abschied S. 185.
[25] Forkel, Musikalische Bibliothek III S. 340.

Stephanie von einem Stück, das er gefunden habe, in vier Akten, von denen der erste unvergleichlich sei, während die anderen freilich sehr abfielen, so daß es ihm zweifelhaft sei, ob Schröder die Bearbeitung desselben zugeben werde: „das mögen die miteinander ausmachen", schrieb er seinem Vater (16. Juni 1781). Das Buch wurde verworfen, allein die Angelegenheit blieb nicht stecken; offenbar wünschte der Kaiser Mozart eine Gelegenheit zu geben, sich als deutschen Opernkomponisten zu versuchen. Ende Juli war dieser am Ziel seiner Wünsche und konnte dem Vater melden (1. Aug. 1781):

Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. — Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch, und heißt Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im 1. Act und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, M. Fischer, M. Adamberger, M. Dauer und M. Walter werden dabey singen. — Mich freuet es so das Buch zu schreiben, daß schon die 1. Arie von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den 1. Act schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz, das ist wahr, denn im halben September soll es schon aufgeführt werden, allein die Umstände, die zu der Zeit da es aufgeführt wird dabei verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.

Die günstigen Umstände, welche Mozart so heiter machten, bestanden darin, daß um jene Zeit der Besuch des Großfürsten Paul mit seiner Gemahlin erwartet wurde; bei den dann zu gebenden Festlichkeiten sollte seine Oper aufgeführt werden und er durfte sicher annehmen, daß der Kaiser und Graf Rosenberg es ihm anrechnen würden, wenn er so rasch etwas für sie fertig machte; das alles aber sollte noch ein Geheimnis sein. Es war ihm sehr lieb jetzt bei guten Freunden zu wohnen, so daß er in aller Bequemlichkeit den ganzen Tag zu Hause bleiben und schreiben könne, weil er bei ihnen mittags und abends zu essen erhalte: „Sie wissen, daß ich mich gemeiniglich hungerig schreibe". In diesem Sturm ging es fort; schon am 8. August 1781 hatte er zu berichten:

Ich bin den Augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig. — der Adamberger, die Cavalieri und der Fischer sind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich hab der Gräfin Thun was fertig ist hören lassen; sie sagte mir auf die letzt daß sie sich getraue mir

mit ihrem Leben gut zu stehen, daß das was ich bis dato geschrieben gewiß gefallen wird. — Ich gehe in diesem Punkt auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber nur daraus sehen, wie sehr sie damit muß zufrieden gewesen seyn, um so etwas zu sagen.

Am 22. August schrieb er, daß der erste Akt fertig sei; bald nachher erfuhr er indessen zu seiner Freude, daß der Großfürst erst im November kommen werde, nun konnte er seine Oper „mit mehr Ueberlegung" schreiben (29. Aug. 1781). Kurz darauf meldete er dem Vater (26. Sept. 1781):

Nun sitze ich wie der Haase im Pfeffer. Ueber drey Wochen ist schon der erste Act fertig und eine Arie im zweiten Act und das Saufduett, welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreiche besteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geschichte umgestürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um dies bewerkstelligen zu können muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.

Allein auch ein anderer Umstand veranlaßte, daß Mozart seine Oper liegen lassen mußte. Um die Ankunft des hohen Besuches würdig zu feiern, war beschlossen worden zwei Gluck'sche Opern, die Iphigenie in Tauris in deutscher Bearbeitung, die Alceste italiänisch, von den Sängern der deutschen Oper aufführen zu lassen — „um zu zeigen, was wir Deutschen im Stande sind zu leisten", wie es in einem Bericht jener Zeit heißt[26]. Gewiß war die Wahl zu diesem Zweck sehr gut getroffen, obgleich man in Wien wissen wollte, wie Mozart seinem Vater schrieb (29. Aug. 1781), daß der Kaiser nur mit vieler Mühe dazu zu bewegen gewesen wäre, da er im Herzen für Gluck so wenig portirt sei, als für dessen Lieblingssängerin die Bernasconi[27]. Daß zwei Opern Glucks gegeben werden sollten,

[26] Cramer, Magazin der Musik I S. 353, wo es irrthümlich heißt, Glucks Alceste, Iphigenia in Tauris und Orpheus seien italiänisch gegeben. Vgl. Müller, Abschied S. 270. A. M. Z. XIV S. 268. Die deutsche Übersetzung der Iphigenia war von Alxinger (Forkel, Musik. Alman. 1783 S. 153. Gebler bei Werner S. 103.) Nicht ohne Bedeutung ist es, daß Alceste nicht nach der neuen französischen Bearbeitung, sondern in der ursprünglichen italiänischen Gestalt gegeben wurde.

[27] Reichardt berichtet von seiner Unterredung mit Joseph II. im Sommer

machte auch Mozart einen Strich durch seine Rechnung. Bei dem Beifall, welchen sein Idomeneo vor einsichtigen und einflußreichen Kennern gefunden hatte, bei der Geneigtheit der Sänger darin aufzutreten, hatte er gehofft denselben in einer deutschen Bearbeitung, welche auch eine theilweise Umarbeitung der Komposition nach sich ziehen würde, zur Aufführung zu bringen; allein eine dritte große Oper war zu viel und ließ sich auch neben den Gluckschen nicht mehr einstudiren (Beil. XII). Aber auch die komische Oper mußte vorläufig zurückgelegt werden, bis Glucks zwei Opern zu stande gekommen sein würden, — „und da haben sie noch ehrlich daran zu studiren", schrieb er dem Vater (6. Okt. 1781). Zwar erhielt er Mitte November wieder etwas für seine Oper zu arbeiten, aber der ursprüngliche Plan, sie bis zur Ankunft des Großfürsten zu vollenden, war unausführbar geworden. Am 21. November traf „das Großthier, der Großfürst" mit seiner Gemahlin unter dem Namen eines Grafen von Norden ein, am 25. war ein glänzendes Fest in Schönbrunn. „Morgen ist Alceste in Schönbrunn"[28], schreibt Mozart harmlos (24. Nov. 1781); „ich habe mich um russische Favoritlieder umgesehen, um darüber Variationen spielen zu können".

Kurz vor der Ankunft des Großfürsten (11. Nov.) waren der Herzog von Württemberg mit seiner Gemahlin, die Prinzessin Elisabeth, die bestimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder Prinz Ferdinand in Wien eingetroffen. „Der Herzog ist ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und Prinzessin; der Prinz aber ist ein achtzehnjähriger Stecken und ein wahres Kalb", lautet die bündige Charakteristik Mozarts (17. Nov. 1781), für den sich hierdurch eine günstige Aussicht eröffnete. Die Prinzessin, an deren Ausbildung in Wien noch die letzte Hand gelegt werden sollte, mußte auch einen Lehrer in der Musik erhalten, und diese Stellung, welche außer einem

1783 (A. M. Z. XV S. 667. Schletterer, Reichardt S. 326): „Erzherzog Maximilian brachte das Gespräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Scene zu ehren schienen; doch war dem Kaiser dies und jenes auch nicht so ganz an Glucks Opern wie es wohl sein sollte".

[28] Wien. Ztg. 1781 Nr. 95 Anh. Alceste wurde wiederholt den 13. Dez. (a. a. O. Nr. 100), 27. Dez. (Nr. 104), Iphigenia am 9. Dez. gegeben (Nr. 99); am 3. Jan. 1782 wurde auch Orpheus italiänisch aufgeführt (a. a. O. 1782 Nr. 2).

festen Einkommen den Vortheil einer näheren Berührung mit den einflußreichsten Personen mit sich brachte, hoffte Mozart zu erlangen. Seine Hauptstütze war der jüngste Bruder des Kaisers, Erzherzog Maximilian, damals Koadjutor des Kurfürsten von Köln. Dieser, der musikalisch war (S. 324) und eine vorzügliche Harmoniemusik unterhielt[29], hatte Mozart von seinem Besuch in Salzburg im April 1775 im besten Andenken und erwies sich ihm als wohlwollender Gönner. Dem Vater schreibt er (17. Nov. 1781):

Gestern ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu sich rufen. Als ich hinein kam, stand er gleich im ersten Zimmer beym Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte? — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, so würde es mir allzeit eine Gnade sein, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menschen geniren. — Dann sagte er mir, daß er gesinnt sey, Abends den würtembergischen Herrschaften eine Musique zu geben. Ich möchte also etwas spielen dabey und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr sollte ich wieder zu ihm kommen, da werden alle zusammen kommen. Mithin habe ich gestern allda gespielt.

Übrigens hatte Mozart kein Hehl daraus, daß er den Erzherzog sehr zu seinem Nachtheil verändert fand.

Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und alles im Falset, er hat einen geschwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!

Indessen galt bei ihm Mozart alles; er strich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erst Kurfürst von Köln, so würde Mozart, wie er meinte, sicher schon sein Kapellmeister sein. Er hatte sich auch bei der Prinzessin verwendet, daß sie Mozart zu ihrem Musiklehrer annehmen möchte, aber zur Antwort erhalten, wenn es auf sie angekommen wäre, so hätte sie denselben gewählt, allein der Kaiser — „bei ihm ist nichts als Salieri!“ ruft Mozart verdrießlich aus — hätte ihr wegen des Singens Salieri angetragen, den sie also nehmen müsse, was ihr recht leid sei.

[29] A. M. Z. XV S. 668. Schletterer, Reichardt I S. 327.

Allerdings stand Salieri bei Joseph II. in großem Ansehen. Als Schüler des von dem Kaiser sehr hoch geschätzten Gaßmann war er von Jugend auf in die Gunst desselben gewissermaßen hineingewachsen[30]; er nahm an seiner Privatmusik regelmäßig Theil und wußte sich das Wohlwollen seines hohen Gönners sowohl durch seine Musik, als durch sein persönliches Verhalten zu bewahren. Indessen hatte der Vorzug, welchen der Kaiser in diesem Falle Salieri gab, nicht in einem Mißwollen gegen Mozart seinen Grund; Salieri stand ihm persönlich nahe und war von ihm als Gesangskomponist geschätzt. Mozart kannte er damals nur als Klavierspieler. Als solchen schätzte er ihn und schenkte ihm ein lebhaftes Interesse; Mozart konnte seinem Vater berichten (26. Dez. 1781), daß der Kaiser letzthin „das größte eloge von ihm gemacht habe, mit den Worten c'est un talent decidé". Er hatte ihn auch (am 14. Dez.) aufgefordert bei Hofe zu spielen und zwar um ihn einen Wettkampf mit Clementi bestehen zu lassen, der damals mit dem Ruf eines Klavierspielers von unerhörter Virtuosität nach Wien gekommen war.

Clementi erzählte seinem Schüler L. Berger[31]:

Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich seines eleganten Aeußern wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüßten.

Mozart berichtet den weiteren Hergang seinem Vater folgendermaßen (16. Jan. 1782):

Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. La santa chiesa cattolica! sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate.

[30] Mosel, Salieri S. 22.

[31] Ludwig Berger hat die Erzählung, welche ihm sein Lehrer im Jahre 1806 ganz übereinstimmend mit der Mozartschen machte, mitgetheilt (Cäcilia X S. 238 ff. A. M. Z. XXXI S. 467 ff.). Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht ist nach einem englischen Nekrolog Clementis mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 657 f. Bridis (Brevi notizie p. 51 f.) Angaben variiren ebenfalls, wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt.

„Bemerkenswerth ist“, sagt Berger, „hier noch Clementis Eigenthümlichkeit auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Kadenzen zu extemporiren, was ihn auch bei jener Konkurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zweck zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Kompositionen dieser Gattung zurückstand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):



und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouverture der Zauberflöte zu danken“ [32].

Dann sagte der Kaiser zu mir: Allons, drauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen, — dann gab die Großfürstin [33] Sonaten von Paesiello (miserable von seiner Hand geschrieben [34]) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondò spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf 2 Pianoforte aus. — Merkwürdig ist dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun gelehnt, und aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt, — und NB das andere war verstimmt und 3 Tasten blieben stecken. — Es thut nichts, sagte der Kaiser. Ich nehme es so, und zwar auf der besten Seite, daß nämlich der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und nur den Fremden recht hat verkosten wollen. Uebrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war.

[32] Clementi fand es rathsam bei der Wiederherausgabe dieser Sonate sich die Priorität durch die vorausgeschickte Bemerkung zu sichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa. M. J. Joseph II en 1781; Mozart étant présent. Daß Mozart sich dieser Reminiscenz bewußt war ist kein Grund zu bezweifeln.

[33] Nach Bridis Angabe hatte der Kaiser mit der Großfürstin gewettet, daß Mozart Clementi übertreffen würde und die Wette gewonnen.

[34] Paesiello hatte für die Großfürstin Sonaten und Capricci für Klavier komponirt.

Das bestätigt auch Dittersdorf, der aus einem Gespräch mit Joseph II. Folgendes anführt[35]:

Kaiser. Haben Sie den Mozart spielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiser. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiser. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiser. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack. — Kaiser. Ebendas habe ich auch gesagt.

Nachher schickte ihm der Kaiser 50 Dukaten, „welche ich dermalen recht nöthig brauche".

Clementi war von Mozarts Spiel entzückt.

Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.

Dagegen war Mozarts Urtheil über Clementi (12. u. 16. Jan. 1782) streng und scharf.

Der Clementi ist ein braver Cembalist, damit ist auch alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankömmt; seine Force sind die Terzenpassagen. Uebrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.

Als später seine Schwester in Salzburg mit Clementischen Sonaten bekannt wurde, schrieb er ihr (7. Juni 1783):

Nun muß ich meiner Schwester wegen den Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Octaven und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige und stette Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Octaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) — so wird sie ein entsetzliches Zackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano, wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla

[35] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 236 f.

breve, und spielt sie Allegro im $^4/_4$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesen hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringsten Vortrag, noch Geschmack, viel weniger Empfindung[36].

Um dieses harte Urtheil begreiflich zu machen, berichtet Berger, Clementi habe ihm gesagt, daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in großer brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Konstruktion ein gesangvolleres, gebundenes Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe. Dadurch erkläre sich Mozarts Urtheil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradsinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgend eine Nebenabsicht jenem Urtheil die Richtung gegeben habe.

Um die Gunst des Kaisers zu gewinnen, suchte Mozart sich der Fürsprache seines Kammerdieners Strack zu versichern, der auch in musikalischen Dingen großen Einfluß besaß. Er erzählt seinem Vater (3. November 1781), daß er an seinem Namenstag (31. Oktbr.), den er bei der Baronin Waldstädten gefeiert habe, mit einer Nachtmusik von seiner Komposition (375 K., S. IX. 13) überrascht worden sei, welche er auf den Theresientag (15. Okt.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geschrieben habe. „Die Hauptursache", fährt er fort, „warum ich sie gemacht, war um den Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht; sie hat auch allen Beifall erhalten". Er glaubte auch später sagen zu dürfen, daß Strack sich als sein guter Freund zeige und ihm das Wort beim Kaiser rede, obgleich, wie er vorsichtig hinzufügte, „den Hofschranzen nie zu trauen ist" (23. Jan. 1782). Als das Gerücht nach Salzburg

[36] Dies Urtheil bezieht sich nicht sowohl auf die Sonate als auf die Toccata, welche allerdings Prestissimo überschrieben und eine brillante Etude für Terzen- und Quartenpassagen in Triolen ist.

kam, der Kaiser werde ihn in seine Dienste nehmen, antwortete er dem Vater (10. April 1782):

Die Ursache daß ich Ihnen nichts davon geschrieben, ist, weil — ich selbst kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll ist und mir schon eine Menge Leute dazu gratulirt haben, ist sicher — und daß beym Kayser auch ist davon gesprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gern glauben, — aber bis Dato weiß ich kein Wort. So weit ist es gekommen, daß es der Kayser im Sinn hat, und das — ohne daß ich deswegen einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund ist) gegangen, um mich sehen zu lassen, und weil ich gern mit ihm umgehe; aber nicht oft, um ihm nicht beschwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Absichten dabey; — und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will — so muß er sagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört hat, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich hier bleiben möchte, geschweige erst zum Kayser zu kommen. Wir sprachen nichts als von Musique. — Aus eigenem Triebe also und ganz ohn all Interesse redet er so vortheilhaft von mir beym Kaiser. — Ist es so weit ohne mein Zuthun gekommen, so kann es auch so zum Schluß kommen. — Denn rührt man sich, so bekömmt man gleich weniger Besoldung — der Kayser ist ohnehin ein Knicker. — Wenn mich der Kayser haben will, so soll er mich bezahlen, denn die Ehre allein beym Kayser zu seyn ist mir nicht hinlänglich.

Joseph II. hielt regelmäßig nachmittags ein Konzert bei sich[37]. Er speiste gewöhnlich allein im Musikzimmer, was nicht viel länger als eine Viertelstunde zu dauern pflegte; wenn nicht wichtige Geschäfte abzumachen waren, begann das Musiziren nach aufgehobener Tafel, und dauerte gewöhnlich eine Stunde, so daß der Kaiser noch das Schauspiel besuchen konnte. Dreimal wöchentlich war größeres Konzert, bei dem früher Gaßmann[38], später Salieri, auch mitunter Umlauf, sich einstellen mußten; Zuhörer erschienen nicht; auch Erzherzog Maximilian, wenn er bei diesen Zusammenkünften zugegen war, nahm wie der Kaiser selbst thätigen Antheil. Joseph besaß eine gründliche musikalische Bildung[39] und liebte den strengen Stil (S. 417. 691); er hatte

[37] Die folgende Darstellung gründet sich auf einen ausführlichen Bericht über Josephs Kammermusik. Musik. Corresp. 1790 S. 27 ff.
[38] Mosel, Salieri S. 22.
[39] Mosel a. a. O. S. 71 f.

seine schöne Baßstimme in guter italiänischer Schule gebildet[40], spielte Violoncell oder Viola, auch Klavier und las mit großer Fertigkeit Vokal- wie Instrumentalmusik vom Blatt; namentlich war er auch ein gewandter Partiturspieler. Gewöhnlich wurden einzelne Sachen aus Opern und Oratorien vorgenommen; der Kaiser begleitete aus der Partitur am Klavier und übernahm auch eine Tenor- oder Baßpartie, — er liebte dabei vorzugsweise das Pathetische[41]. Theils wurden ältere Lieblingskompositionen des Kaisers vorgenommen, theils machte er sich auf diese Weise mit neuen Werken bekannt; namentlich pflegten die Opern, welche zur Aufführung kommen sollten, von ihm und dem Erzherzog Maximilian hier erst durchgegangen und geprüft zu werden[42]. Meistens mußten die Sachen vom Blatt gespielt und gesungen werden; es machte dem Kaiser Vergnügen, die Mitwirkenden auf die Probe zu stellen, es unterhielt ihn, wenn es recht konfus herging, und je mehr Kreibich, der gewöhnlich die Direktion hatte, sich ereiferte und abarbeitete, um so herzlicher lachte der Kaiser[43].

An der gewöhnlichen Musik nahm außer dem Kaiser nur ein Quartett Theil. Die erste Geige spielte Kreibich (oder Greybich), „ein Mann, der für die Direction einer Musik geschaffen ist, der brave Einsichten in die Theorie derselben hat, dabei aber zum Nachtheil seiner Kunst ein bischen Charlatanerie vielleicht mehr affectirt als sie wirklich hat. Seine Furchtsamkeit setzt ihn außer Stande, die Solostimmen mit Deutlichkeit und Eleganz, Rundung und Festigkeit des Bogens auszuführen“. Diese Furchtsamkeit verbunden mit Aufgeblasenheit machte ihn zum Stichblatt der Witze und Foppereien dieses musikalischen Zirkels[44], und obgleich von Charakter nicht boshaft, war er doch nicht imstande ein selbständiges Urtheil geltend zu machen, sondern

[40] A. M. Z. XXIV S. 285.

[41] In der A. M. Z. XV S. 512 wird die apokryphe Anekdote erzählt, Kaiser Joseph habe incognito eine Arie für sich geschrieben und in eine der kleinen italiänischen Opern eingelegt, die er auf seinem Privattheater in Schönbrunn gab. Als er Mozart gefragt, was er zu der Arie sage, habe „der kindlich freie und kindlich heitere Mensch“ geantwortet: „die Arie ist wohl gut, aber der sie gemacht hat, doch viel besser“.

[42] A. M. Z. XV S. 66. Reichardt, Mus. Monatsschr. 1792 S. 57.

[43] Eine charakteristische Scene erzählt Mosel, Salieri S. 130 f.

[44] Dittersdorf erzählt eine Geschichte der Art (Selbstbiogr. S. 241).

ließ sich von anderen willenlos gebrauchen, die es gern sahen, wenn er dem Kaiser und dem Publikum gegenüber als der Leiter dessen erschien, was mit der Kammermusik vorging. Neben ihm wurden als Geiger gebraucht Woborzil, der Anführer des Orchesters in der deutschen Oper, Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, mittelmäßige Künstler und unbedeutende Menschen, „die sich eine Gnade daraus machen mußten, den Finger auf den Mund zu legen"; von dem letzteren wird ausdrücklich gesagt, daß er Strack schmeichelte und seine Marionette war. Der Kammerdiener Strack war nämlich die Seele dieser Musik; er hatte die Aufsicht über die Sammlung der Musikalien, spielte das Violoncell und war stets bei den Konzerten gegenwärtig, während die übrigen abwechselten; schon dies, mehr noch seine persönliche Stellung zum Kaiser gab ihm das entschiedenste Übergewicht. „Sie kennen ja diese Art von Menschen, die, wie Schiller sagt, der Nothnagel sind, wo die Menschen sich rar machen. Genug, Strack war immer um Joseph und wußte seine Augenblicke so zu benutzen, daß er auch im musikalischen Fach Alles thun konnte, was er nur wollte".

Es war eine Thatsache, daß im Kabinet selten gute Musik aufgeführt wurde (S. 417), namentlich im Fach der Instrumentalmusik. Wenn ein Quartett gespielt wurde, war es von einem untergeordneten Komponisten; die Meister, welche damals eine neue Epoche auf diesem Gebiet begründeten, Haydn, von dessen „Späßen" der Kaiser nicht viel hielt[45], und Mozart[46], andere, die ihnen nachzueifern suchten, wie Pleyel, Kozeluch, waren ausgeschlossen oder so gut wie ausgeschlossen. Man erkannte allgemein hierin den Einfluß Stracks, man wunderte sich, daß Salieri, „der Abgott des Kaisers", der regelmäßig an diesen Privatmusiken Theil hatte, sein Ansehen dort nicht geltend machte; allein man wußte auch, daß er „zu viel Politik besaß, um mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen". Was hätte er auch für ein Interesse dabei gehabt?

[45] Reichardt, A. M. Z. XV S. 667 (Schletterer, Reichardt S. 325 f.), vertr. Briefe aus Wien II S. 91. Griesinger, Biogr. Not. über J. Haydn S. 63 f. [Der Kaiser hat Haydn später richtiger gewürdigt. Pohl, Haydn II S. 112 nach Dittersdorf S. 235.]

[46] Dittersdorf schreibt dies, wie Reichardt, Kreibich zu, der ihm wohl ein noch garstigeres Lob beilegen möge als dem Haydn und Mozart (Dittersdorfs Selbstbiogr. S. 234).

Josephs Geschmack war in der durch Hasse und Piccinni repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch, eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Glucks und Mozarts Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt, in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde. Salieri hatte keinen Grund, die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er selbst vertrat. Mit Talent und Geschick suchte er die Errungenschaften, welche die Musik nach verschiedenen Richtungen hin machte, zu verwerthen und die italiänische Oper den Anforderungen eines geläuterten Geschmacks gerecht zu machen. Mit Ausnahme der für Paris geschriebenen Opern, in welchen er sich mit Bewußtsein ganz an Glucks Weise anschloß, ist er durchaus den Traditionen der italiänischen Oper treu geblieben; er hat kein wesentlich neues Element in dieselbe eingeführt und war nicht bedeutend genug, um der Oper ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Allein eben dieses Maß von Talent, Geschicklichkeit und Geschmack hatte ihm die Gunst seines kaiserlichen Herrn und des Publikums erworben; er hätte eine ungewöhnliche sittliche und künstlerische Größe und Freiheit besitzen müssen, um das neu aufgehende Genie als das größere anzuerkennen, sich selbst vor ihm zu beugen — und diese besaß er nicht. Salieri wird als ein wohlwollender und gutmüthiger Mann geschildert, unbescholten und liebenswürdig in seinem Privatleben, das mit dem verdienten Ruhme wohlthätiger und edler Handlungen geschmückt ist[47]; allein diese guten Eigenschaften hielten die Probe nicht aus vor der Eifersucht auf seinen Ruhm und seine Stellung als Künstler. Er war im Jahre 1780 von einer längeren Reise in Italien, die ihm neue Ehre und Ruhm gebracht hatte, nach Wien zurückgekehrt, seine Stellung in der Gunst des Kaisers war dadurch nur mehr befestigt worden; da trat ihm in Mozart ein

[47] Außer Mosels Biographie vgl. man die Schilderung bei Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst IV S. 342 ff. A. M. Z. XXVII S. 412 f.).

Rival entgegen, gefährlich schon durch den Glanz des Virtuosenthums, das den Beifall der Menge am raschesten gewinnt, der durch die Entführung Salieris Rauchfangkehrer völlig niederschlug, durch den Idomeneo sich auch auf seinem eigentlichen Gebiet als einen bedrohlichen Mitbewerber ankündigte und bald genug mit ihm in der italiänischen Oper in die Schranken trat. Salieri, der die Überlegenheit Mozarts mehr instinktartig fühlen als klar erkennen mochte, konnte demselben gegenüber nicht unbefangen bleiben. Ein Mißverhältnis in ihrem persönlichen Verkehr trat nicht ein [48]. Mozart war im Umgang mit seinen Kunstgenossen behaglich und freundlich, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte", wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete, und dieser „besaß zu viel Politik", um mit seiner Abneigung gegen Mozart Aufsehen zu erregen. Daß er ihm abgeneigt war, daß er sein Emporkommen im Stillen zu hindern suchte, galt unter Mozarts Bekannten und auch sonst in Wien als ausgemacht; nicht allein durch herabwürdigende Urtheile am geeigneten Ort [49], auch durch manche Hemmnisse hat er ihm von Anfang an zu schaden gesucht. Er war Maestro der Prinzessin Elisabeth geworden, aber nicht im stande sie im Klavier zu unterweisen, und hierauf hatte Mozart die nächsten Ansprüche; „er müßte sich nur bemühen", schreibt er dem Vater (31. Aug. 1782) „mir mit jemand Andern in dieser Sache Schaden zu thun — das könnte seyn! — Übrigens kennt mich der Kaiser; — die Prinzessin hätte schon das vorigemal gern von mir gelernt; — und ich weiß, daß in dem Buche, worin die Namen aller, die zu ihrer Bedienung bestimmt sind, enthalten

[48] A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieris, erzählt nach dessen Mittheilungen (A. M. Z. XXVII S. 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa (?), geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek (?), ich will sie bei Ihnen durchblättern"; über deren Studium er dann manchmal das Mittagsbrot versäumt habe.

[49] Mosel (Salieri S. 211 f.) will dies auf ein Schweigen über die Vorzüge der Werke Mozarts einschränken. Wenn Salieri sich auch in späteren Jahren gelegentlich mit Anerkennung über Mozart äußerte (Hüttenbrenner, A. M. Z. XXVII S. 797. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV S. 345 f. vgl. A. M. Z. XXVII S. 412), so habe ich von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, daß Salieri noch im hohen Alter, wenn er im vertrauten Kreise zu sein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenschaftlichkeit die ungerechtesten Urtheile über Mozarts Kompositionen aussprach. Thayers Salieri rechtfertigende Darstellung (A. M. Z. 1865 S. 241 ff.) hat mich zu wiederholter Prüfung der Thatsachen veranlaßt.

sind, auch mein Name steht". Aber Salieri war viel zu vorsichtig, um Mozart in eine solche Stellung kommen zu lassen. Ein unbedeutender Musiker, Namens Summerer, wurde Klavierlehrer bei der Prinzessin Elisabeth; Mozart tröstete sich, als er erfuhr, sein Gehalt betrage 400 fl., denn dabei sei kein Gewinn, durch Warten, Fahren und Vernachlässigen anderer, wie es der Dienst bei einer Prinzessin mit sich bringe, gehe leicht soviel darauf (12. Okt. 1782).

Unter diesen Verhältnissen waren Salieri und Strack im Musikzimmer des Kaisers natürliche Bundesgenossen, um Elemente fern zu halten, die ihren altbegründeten Einfluß nothwendig untergraben mußten, falls es gelang, dem Geschmack des Kaisers eine andere Richtung zu geben. Wenn daher auch Joseph gegen Mozart aufmunternde Äußerungen that, die ihm Muth machten, besonders da „große Herren dergleichen nicht gern sagen, weil sie immer einen Metzgerstich erwarten müssen", so waren die Hindernisse, welche er in der Umgebung des Kaisers zu überwinden hatte, doch offenbar mächtiger als die günstige Stimmung desselben, wiewohl Mozart sie durch neue Leistungen immer wieder für sich rege machte. Dazu kam auch die Sparsamkeit des Kaisers, der sich nicht entschließen konnte, zu den verschiedenen Kapellmeistern, welche er besoldete, noch einem neuen ein Gehalt auszuwerfen.

Eine andere Aussicht auf eine feste Stellung — denn der Vater ließ nicht ab in ihn zu dringen, vor allen Dingen sich diese zu verschaffen — bot sich ihm bei dem Fürsten Aloys Liechtenstein, dem ältesten Sohn des regierenden Fürsten, dessen Einkünfte man auf 900,000 Kaisergulden schätzte[50]. Dieser beabsichtigte eine eigene Harmoniemusik in seine Dienste zu nehmen und wollte Mozart engagiren, die Stücke dafür zu setzen; davon hatte er freilich keine hohe, aber eine sichere Einnahme zu erwarten, denn er war entschlossen nur einen lebenslänglichen Akkord einzugehen. Allein auch diese Aussicht ging nicht in Erfüllung[51]; er blieb auf den zufälligen Ertrag von Unterrichtsstunden, Konzerten und Kompositionen angewiesen. Damit ging

[50] K. R[isbeck], Briefe I S. 272.

[51] Eine „Cantate componirt für Herrn Fürsten Aloys von Lichtenstein von W. A. Mozart", deren Abschrift in der königl. Bibliothek zu Berlin sich befindet, ist ohne Zweifel nicht von Mozart (242 Anh. K.).

es nun auch im Winter besser. Er hatte sichere Schülerinnen an der Gräfin Rumbeck und der Frau von Trattner, zu denen später noch die Gräfin Zichy hinzukam; er gab ihnen täglich eine Lektion und erhielt für zwölf 6 Dukaten, damit war für das Nöthigste gesorgt. Sechs Sonaten für Klavier und Violine, für welche seine Gönnerinnen eine Subskription mit 3 Dukaten eröffnet hatten, waren im November des Jahres 1781 vollendet und im Druck erschienen[52]. In der Fastenzeit (am 3. März) gab er eine Akademie, in welcher er auf den Rath seiner Gönner eine Auswahl der besten Stücke aus Idomeneo aufführte, und außerdem sein Konzert in D dur (175 K.,S. XVI. 5); zu letzterem hatte er ein neues Rondo (382 K., S. XVI. 28) komponirt, welches „großen Lärm machte", und das er nach Salzburg mit der Bitte schickte, es wie ein Kleinod zu verwahren. „Ich habe es besonders für mich gemacht und kein Mensch als meine liebe Schwester darf es mir nachspielen" (23. März 1782). Zum Schluß spielte er dann eine Phantasie. Dies hatte man ihm gerathen, weil er dadurch am sichersten war seinen Rivalen Clementi, der um dieselbe Zeit ein Konzert geben wollte, zu besiegen, und er hatte es probat gefunden (23. Jan. 1782)[53]. Auch an Einladungen, sich in Akademien anderer und in Gesellschaften hören zu lassen, fehlte es nicht, für welche Gelegenheiten dann auch neue Kompositionen geschrieben werden mußten. So spielte er in einer Akademie bei Aurnhammers mit der Tochter „eine Sonate zu zweyen (381 K., S. XIX. 3), die expreß dazu componirt ist und allen Succeß gehabt hat" (24. Nov. 1781). Für seine Schülerinnen schrieb er leichtere Sachen. „Ich schließe", heißt es in einem Brief (20. Juni 1781), „denn ich muß noch für eine Scolarin Variationen fertig machen"; und bald darauf schreibt er seiner Schwester (4. Juli 1781): „Dann habe ich drey Arien mit Variationen geschrieben, die könnte ich Dir freylich schicken, aber es ist mir nicht der Mühe werth, ich will lieber warten, bis was zusammenkommt".

[52] Wien. Zeit. 1781 Nr. 98 werden angezeigt: „6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugsam bekannt und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2, 5 fl." (296. 376—380 K., S. XVIII. 24. 32—36). No. 2 (in C dur) war schon in Mannheim komponirt (S. 453) und No. 4 (aus B dur) seiner Schwester, wie er ihr schreibt (4. Juni 1781), ebenfalls schon bekannt.

[53] Clementi reiste Anfang Mai 1782 wieder von Wien ab.

Er war also beschäftigt genug und hatte wohl Recht, die Vorwürfe seiner Schwester, daß er zu selten schreibe, als ungerechte zurückzuweisen (13. Febr. 1782):

Du darfst aus dem daß ich Dir nicht antworte nicht schließen daß Du mir mit Deinem Schreiben beschwerlich fällst! — Ich werde die Ehre von Dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten, allzeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; — wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich Dir nicht antworten würde! — Habe ich Dir denn gar niemalen geantwortet? — also Vergessung kann es nicht sein, — Nachlässigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hinderniß — wahre Ohnmöglichkeit! — Schreib ich meinem Vater nicht auch wenig genug? — schlecht genug, wirst Du sagen; — aber um Gotteswillen?! — Sie kennen doch beyde Wien! — hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? — Unser Vater, wenn er seine Kirchendienste und Du Deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben, die ganze Lytaneien enthalten, — aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater schon letzthin meinen Lebenslauf beschrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich schon allzeit frisirt, um 7 Uhr ganz angekleidet. Dann schreib ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann esse ich, wenn ich nicht zu Gast bin, wo man dann um 2 Uhr und auch 3 Uhr speist, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor 5 oder 6 Uhr Abends kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, so schreibe ich bis 9 Uhr. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unsicherheit, ob ich nicht bald da bald dort hingerufen werde, auf das Abendschreiben nicht verlassen kann, so pflege ich (besonders wenn ich früher nach Hause komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu schreiben; da verschreibe ich mich öfters bis 1 Uhr — und dann wieder um 6 Uhr auf! — Liebste Schwester! wenn Du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und Dich vergessen könne, so — doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug, — der soll mich strafen, wenn ich es kann.

Er ließ es auch an kleinen Beweisen der Anhänglichkeit und Aufmerksamkeit gegen die Seinigen nicht fehlen. Dem Vater wartete er (23. März 1782) mit einer Dose und ein Paar Uhrbändl auf. „Die Dose ist ganz artig und das Gemälde stellt eine englische Geschichte vor; die Uhrbänder sind von keinem sonderbaren Werthe, doch dermalen die größte Mode". Beides hatte er, wie er dem Vater zu seiner Beruhigung geschrieben,

nicht gekauft, sondern vom Grafen Szapary zum Geschenk erhalten. Auch der Schwester schickte er verschiedene Putzsachen und bat es sich aus, daß sie ihn zu ihrem Kommissionär mache, wie er ihr auch für ihre Herzensangelegenheiten warme Theilnahme bewährte (Beil. II.). Die alten Salzburger Freunde hatte er in Wien nicht vergessen; er bat sich Nachrichten über sie von seiner Schwester „dem lebendigen Salzburger Protokoll" aus, und wünschte auch von dort noch als aktives Mitglied des Bölzelschießens angesehen zu werden (S. 381 f.).

Während dieser mannigfachen Beschäftigungen schlief die Oper nicht, wie er seinem Vater auf dessen Nachfrage meldete (30. Jan. 1782), sondern war nur der großen Gluckschen Opern und vieler sehr nothwendigen Veränderungen in der Poesie wegen zurückgeblieben; sie sollte aber gleich nach Ostern gegeben werden. Dazu kam es zwar noch nicht; indessen konnte er am 8. Mai berichten: „Gestern war ich bey der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten, mit welchem sie nicht weniger zufrieden ist als mit dem ersten"; und am 29. Mai: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen, ich freue mich recht sehr auf diese Oper, das muß ich Ihnen gestehen".

Er hatte gute Ursache dazu, denn er konnte des Erfolges sicher sein. Aber er hatte mit starken Kabalen zu kämpfen, und es bedurfte des bestimmten Befehls des Kaisers, daß die Oper am 16. Juli[54] wirklich im Burgtheater gegeben wurde. War die Erwartung des Publikums gespannt gewesen, so wurde sie nun durch den Erfolg der Oper vollständig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Dacaporufen nahmen kein Ende und wiederholte Aufführungen folgten rasch auf einander[55]. Nachdem er dem Vater über die erste Vorstellung gleich in der Kürze berichtet hatte, folgten bald weitere Nachrichten über die nächsten Aufführungen (20. Juli 1782):

Gestern ist meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß gestern noch eine stärkere Kabale

[54] [Das Datum nach Wlassak, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters S. 58. Vgl. Pohl, Haydn II S. 123.]

[55] „Die Entführung", lautet ein Bericht aus Wien in Cramers Magazin, I S. 352, „ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publikums, und des Verf. Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall".

war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verwischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. — Meine Hoffnung war also das Schluß-Terzett; — da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, durch das fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren; und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger, und sagte gleich, daß ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beyden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fließen u. s. w. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrte Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im 3. Stock, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den 2 Tagen 1200 fl. getragen.

Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heißt es:

Meine Opera ist gestern [am St. Annentag] allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dawider protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut einem doch wohl, wenn man solchen Beyfall erhält.

Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen".

Er war eben beschäftigt seine Oper, die man nun allenthalben hören wollte, für Harmoniemusik zu arrangiren, als er von Salzburg eine Bestellung erhielt für die Haffnersche Familie (S. 170) eine neue Serenate zu komponiren; man hatte sich an L. Mozart gewandt, dem es gelegen kam, daß Wolfgang durch eine solche Arbeit, die ihm geläufig war und dem Vater Vortheil brachte, sich seine Verpflichtungen gegen ihn erleichtern konnte. Er bat ihn daher eine Serenate rasch zu schreiben, denn die Zeit war nahe, wo sie gebraucht werden sollte; dieser war, so ungelegen es ihm auch kam, dazu bereit (20. Juli 1782):

Nun habe ich keine geringe Arbeit, bis Sonntag acht Tage muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn, sonst kömmt mir einer bevor und hat anstatt meiner den Profit davon, und soll nun eine neue Symphonie auch machen! Wie wird das möglich

seyn! Sie glauben nicht, wie schwer das ist, so was auf die Harmonie zu setzen, daß es den Blas-Instrumenten eigen ist und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen, — und Ihnen, mein liebster Vater, sey es aufgeopfert. Sie sollen alle Posttage sicher etwas bekommen, — und ich werde, so viel möglich, geschwind arbeiten, — und so viel es die Eile zuläßt, — gut schreiben.

Er hielt Wort, wenn es auch so rasch nicht ging, als er selbst wünschte. Im nächsten Briefe schreibt er (27. Juli 1782):

Sie werden Augen machen, daß Sie nur das 1. Allegro sehen; allein — es war nicht anderst möglich, ich habe geschwind eine Nachtmusique machen müssen, aber nur auf Harmonie, sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten schicke ich die 2 Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, so schicke ich auch einen Marsch — wo nicht, so müssen Sie halt den von der Hafnermusique (der sehr unbekannt ist) machen [249 K., S. X. 6]. Ich habe sie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber ist.

Ganz fertig ward in den wenigen Tagen die Serenate allerdings noch nicht, denn im Briefe vom 31. Juli heißt es:

Sie sehen, daß der Wille gut ist, allein wenn man nicht kann, so kann man nicht! Ich mag nichts hinschmieren — ich kann Ihnen also erst künftigen Posttag die ganze Sinfonie hinschicken.

Nach acht Tagen konnte er dafür schreiben (7. Aug. 1782):

Hier schicke ich Ihnen einen kurzen Marsch [vermuthlich 445 K., S. X. 21]! wünsche nur daß noch alles zur rechten Zeit kommen möchte und nach Ihrem Geschmack seye. Das erste Allegro muß recht feurig gehen, das letzte — so geschwind als es möglich ist.

Als er sich später diese Symphonie schicken ließ, um sie in seiner Akademie aufzuführen, schrieb er (15. Febr. 1783) dem Vater: „Die neue Hafner-Sinfonie hat mich ganz surprenirt, denn ich wußte kein Wort mehr davon, die muß gewiß guten Effect machen". Man erkennt in dieser kleinen Begebenheit den echten Mozart, in seiner Gutmüthigkeit und Dienstbeflissenheit gegen seinen Vater, wie in seiner Produktionskraft und Elastizität; der sich entschuldigt, daß die Symphonie neben andern Arbeiten nicht in vierzehn Tagen fertig war — und das zu einer Zeit, wo ihm nicht nur seine Oper, sondern auch seine Hochzeit Kopf und Herz einnahmen, — und hinterher verwundert ist,

daß er seine Sachen so gut gemacht habe[56]. Die Nachtmusik, welche auch noch dazwischen kam, ist die schöne Serenate in C moll (388 K., S. IX. 14).

Mittlerweile ging die Oper ihren guten Gang; im Laufe des Jahres ward sie sechzehnmal aufgeführt, und als Anfang Oktobers der Großfürst mit seiner Gemahlin auf der Rückreise wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Klavier zu gehen und zu dirigiren", schreibt er dem Vater (19. Okt. 1782), „theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen".

Kaiser Joseph hatte erreicht, was er sich zum Ziel gesetzt hatte, die deutsche Oper war begründet; allein er schien die Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, selbst nicht gehörig zu ermessen. Sein Urtheil über die Entführung: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" womit er wohl auf das auch Dittersdorf gegenüber getadelte Accompagnement zielte, das den Sänger übertäube[57], ist bezeichnend für seinen Geschmack. Mozarts freimüthige Antwort: „Grade soviel Noten, Ew. Majestät, als nöthig sind", war des Künstlers würdig[58]. Im allgemeinen zollte man der Oper rückhaltslosen Beifall. Fürst Kaunitz, ein feiner Kunstkenner und leidenschaftlicher Freund des Theaters[59], ließ sich den jungen Komponisten vorstellen, empfing ihn auf die schmeichelhafteste Weise und blieb auch fernerhin sein Gönner und Fürsprecher. Der

[56] Die Symphonie (385 K., S. VIII. 35) mit der Überschrift à Vienna nel mese di Luglio 1782, hat nur einen Menuett, auch ist kein Marsch dabei. Der zweite Menuett war wohl auf besonderen Blättern geschrieben und nicht aufbewahrt, weil er in Wien nicht gebraucht wurde. Mozart hat für die Aufführung in Wien später noch 2 Flöten und 2 Klarinetten zum ersten und letzten Satz hinzugesetzt.

[57] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 237.

[58] Die Wahrheit der Anekdote ist durch Niemetschek, der sie S. 34 berichtet, hinreichend verbürgt. Bekanntlich erhielt Napoleon von Cherubini auf ein ähnliches Urtheil über dessen Komposition auf den Tod des Generals Hoche die gleiche, sicherlich nicht Mozart nachgesprochene Antwort (A. M. Z. XXXVI S. 21, vgl. II S. 735).

[59] Mancherlei dahin gehörige Züge geben Lange, Selbstbiogr. S. 98 f. Müller, Abschied S. 100 ff. Meyer, L. Schröder I S. 341. 343. 346.

Altmeister Gluck, die vornehmste Persönlichkeit in der musikalischen Welt, wünschte die Oper zu hören, die so viel Aufsehen erregte; auf sein Begehren wurde sie, wie Mozart dem Vater schrieb (7. Aug. 1782), aufgeführt, obgleich sie erst wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Komponisten viele Komplimente darüber und lud ihn zum Speisen zu sich ein.

Die Oper hatte über Mozarts musikalische Stellung in Wien entschieden[60]; bald trug sie seinen Ruhm durch ganz Deutschland. Der preußische Gesandte, Baron Riedesel — der bekannte Reisende und Freund Winckelmanns — erbat sich von Mozart eine Abschrift der Partitur zur Aufführung in Berlin, wofür er ein angemessenes Honorar in Aussicht stellte. Dies war auch insofern nicht ohne Bedeutung, weil die Andrésche Komposition der Entführung seit 1781 in Berlin mit Beifall gegeben wurde. Mozart hatte gleich nach der Aufführung seinem Vater die Originalpartitur geschickt, damit er wenigstens die Komposition kennen lernen sollte, bis er die Oper würde sehen können, was erst 1784 in Salzburg geschah.

Nun schrieb er (25. Sept. 1782):

> Ich habe gleich versprochen, sie copiren zu lassen. Nun, da ich die Oper nicht habe, so müßte ich sie vom Copisten entlehnen, welches sehr ungelegen wäre, da ich sie nicht 3 ganze Täge sicher behalten könnte, indem öfters der Kayser darum schickt, welches erst gestern geschehen, und sie dann auch öfters gegeben wird, da sie nun wirklich schon 10 Mal seit dem 16. August ist gegeben worden — Mithin wäre mein Gedanke, sie in Salzburg copiren zu lassen, allwo es heimlicher und wohlfeiler geschehen könnte! — Ich bitte Sie also, sie gleich in die Partitur rein schreiben zu lassen, aber auch mit vieler Eile.

Der Vater, der nun einmal die Handlungsweise seines Sohnes mit argwöhnischem Blicke beobachtete, witterte in dem Umstande, daß die Kopiatur nicht in Wien vorgenommen werden sollte, etwas Verkehrtes. Während er beim Idomeneo selbst den Sohn erinnert hatte, daß man um schlechte Bezahlung die Partitur nicht hingeben könne (S. 654), machte er ihn jetzt darauf aufmerksam, ob er auch das Recht habe die Partitur anderweitig zu verkaufen, ob er sich nicht in Wien Unannehmlichkeiten

[60] Sie ist in Wien auf dem Repertoir geblieben, bis im Jahre 1788 die deutsche Oper ganz aufgelöst wurde; dann erschien sie zuerst am 23. Sept. 1801 auf demselben.

aussetze, und noch dazu wegen einer nur versprochenen, ganz unsicheren Entschädigung.

Darauf antwortete Wolfgang (5. Okt. 1782):

Ich war selbst beym Hrn. Baron von Riedesel, welcher ein charmanter Mann ist und versprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper schon beim abschreiben seyn wird) sie ihm zu Ende dieses Monats oder längstens zu Anfang Novembers zu liefern. Ich bitte Sie also zu sorgen, daß ich sie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarstem Herzen als einen Beweis Ihrer väterlichen Liebe verehre, so kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes sagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht sehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copisten begehrt hat, [wie es in Italien Sitte war], von welchem er sie alle Stunde um baares Geld hätte haben können; — und überdieß wäre es mir sehr leid, wenn mein Talent mit einmal bezahlt werden könnte — besonders mit hundert Ducaten![61] — Ich werde dermalen (nur weil es nicht nöthig ist) niemanden nichts sagen; wird sie, wie ganz zuverlässig, (und welches mir auch das Liebste dabey ist) aufgeführt, so wird man es ganz sicher erfahren, mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen schlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu schreiben geben, wenn ich nur will; — welches letztere ich aber schwerlich wollen werde. Denn — ich werde eine Opera schreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zuzusehen, wie das Theater in 14 Tägen dadurch viermal so viel gewinnt; — sondern ich werde meine Opera auf meine Unköften aufführen, in drey Vorstellungen wenigstens 1200 fl. machen, — und dann kann sie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, so bin ich bezahlt und kann sie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer schlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen schlechten Kerl machen, — aber auch keinen dummen, der andern Leuten von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen läßt und allen fernern Anspruch darauf aufgiebt.

In seiner mißtrauischen Vorsicht hatte der Vater die Abschrift vorläufig nicht anfangen lassen, und da nun große Eile vonnöthen war, ergab es sich, daß kein Kopist in Salzburg die Arbeit übernehmen konnte; es blieb Mozart jetzt nichts übrig, als dem Gesandten den Grund der Verzögerung mitzutheilen.

[61] Auch diese Summe scheint außerordentlich erhöht zu sein; wenigstens schrieb Schröder an Dalberg (22. Mai 1784): „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter diesem Preis wird er wohl keine componiren". Später waren allerdings 100 Dukaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 241).

Schliesslich wurde die Partitur dann doch noch in Salzburg kopirt.

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahre mit außerordentlichem Beifall gegeben[62]. „Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigner Erfahrung beschreiben“, sagt Niemetscheck (S. 34 f.), „aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen — alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente“. Auch in Leipzig wurde sie im Jahre 1783[63], in Mannheim[64], Salzburg und Schwedt 1784[65], in Kassel 1785[66], in Coblenz zur Eröffnung der dortigen Bühne 1787[67], in Berlin erst 1788[68] gegeben. Der Beifall war überall groß und bald suchten auch kleine Bühnen sich des Zugstücks zu bemeistern. Der Schauspieler Philipp Hasenhuth erzählte in spätern Jahren, daß der Schauspieldirektor Wilhelm[69] 1783 oder 1784 in Baden die Entführung mit sehr schwachen Kräften aufzuführen unternahm. Bei der Quartettprobe war kein Bratschist da; Hasenhuth, der erst seit kurzem die Violine spielen lernte und kaum den Altschlüssel kannte, setzte sich selbst zur Bratsche. Ein kleiner Mann, der sich als Zuhörer eingefunden hatte, nahm neben ihm Platz; als er den Mangel bemerkte, ergriff er eine Bratsche und spielte mit. Bald aber sah er seinen stümpernden Nachbar unwillig an und gab seinen Zorn immer deutlicher zu erkennen, bis er am Schluß der Ouverture die Bratsche fortwarf und mit der Äußerung: „der Herr ist ein wahrer Krautesel!“ fortlief. Da die Oper ganz außerordentlich gefiel, gab der zufriedene Direktor seiner Gesellschaft ein Festessen und lud, als er hörte, daß Mozart in Baden sei, auch diesen ein. Es war der Bratschist aus der Probe,

[62] Cramer, Magazin der Musik I S. 999.
[63] Raisonnirendes Theaterjourn. v. d. Leipz. Michaelmesse 1783 S. 32 f.
[64] Koffka, Iffland und Dalberg S. 136.
[65] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 II S. 160.
[66] Lyncker, Gesch. d. Theat. u. d. Musik in Kassel S. 316.
[67] [Dominicus, Coblenz S. 73.]
[68] Chronic von Berlin II S. 440 ff. Teichmanns litt. Nachl. S. 45 f.
[69] Ant. Hasenhuths Leben S. 94 f.

der ohne alle Verlegenheit gutmüthig zu Hasenhuth sagte: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falsche Kratzen aushalten können!“

Die Kritik stimmte fast ausnahmslos mit der Anerkennung des Publikums überein[70].

Daß Mozart von den Aufführungen auf anderen Bühnen, die dadurch reich wurden, irgend einen Gewinn hatte, ist nicht wahrscheinlich. Auch um den Ertrag eines Klavierauszugs wurde er gebracht. „Nun ist geschehen, was ich meinem Sohne vorhergesagt habe“, schrieb Leop. Mozart seiner Tochter (16. Dez. 1785). „Die Entführung aus dem Serail ist in Augsburg im Clavierauszug bereits erschienen, auch in Mainz gestochen. Seit dem März, wo er anfing, hat mein Sohn nicht fertig werden können. Er hat die Zeit und Torricella [in Wien, der ihn stechen ließ] die aufgewandten Kosten verloren“[71].

25.

Die Entführung aus dem Serail.

Nachdem die deutsche Fest- und Spektakeloper allmählich ganz heruntergekommen war und Gottsched, der sie unermüdlich bekämpft hatte, die Oper Atalante in Danzig 1742 als die letzte verzeichnen konnte[1], kam bald darauf der junge Nachwuchs der Operette zum Vorschein[2]. Die Schauspieldirektoren, welchen auch der Hanswurst genommen war, konnten ähnlicher Zugmittel nicht ganz entbehren. Man versuchte deshalb neben dem meistens mäßig ausgestatteten Ballet das musikalische Intermezzo einzuführen. Schönemann ließ 1743 in Berlin Coffeys Devil to pay, Der Teufel ist los, nach v. Borcks Bearbeitung mit

[70] Ausführliche lobende Besprechungen gab Cramers Magazin für Musik II, 2 S. 1056 ff. und B. A. Weber in Knigges dramaturg. Blättern 1788 II S. 21 ff. Beide Journale fanden sich in Mozarts kleiner Büchersammlung.

[71] Von Mozarts Klavierauszug sind noch ein paar Bruchstücke der Arien Constanzens (11) und Blondchens (12) in seiner Handschrift erhalten. Der gestochene Klavierauszug des ersten Aufzugs wurde angezeigt Wien. Ztg. 1785 Nr. 98 Anh.

[1] Gottsched, Nöthiger Vorrath S. 314.

[2] Schletterer, Das deutsche Singspiel S. 110 ff.

den englischen Melodien aufführen[3], allein dies, wie die Aufführung des Singspiels Doris von Schürer in Dresden im Jahre 1747[4] blieb ohne Nachfolge. Dann veranlaßte Koch in Leipzig, der zur Aufführung italiänischer Intermezzi seine Zuflucht genommen hatte[5], im Jahre 1752 Chr. Fel. Weiße zu einer neuen Bearbeitung der Coffeyschen Oper Der Teufel ist los oder Die verzauberten Weiber, welche von Standfuß, dem Korrepetitor der Kochschen Gesellschaft, in Musik gesetzt war[6]. Gegen diese erneuerte Gottsched mit seiner Frau sofort die alte Polemik, welche aber diesmal zu einer gänzlichen Niederlage führte[7]. Den zweiten Theil der Oper Der Teufel ist los, Der lustige Schuster, führte Koch 1759 zu Lübeck auf, wo er mit seiner Truppe sich aufhielt[8]. Aber erst als er 1765 wieder nach Leipzig kam, wandte er dem Singspiel dauernde Aufmerksamkeit zu, Weiße verbesserte seine alte Oper Der Teufel ist los, die mit der von Hiller theilweise erneuten Musik 1766 aufgeführt wurde und von neuem Beifall fand[9]. In Joh. Ad. Hiller fand Koch, was ihm vorher gefehlt hatte, einen Komponisten von guter musikalischer und allgemeiner Bildung, von entschiedenem Talent für volksmäßige, leicht faßliche und namentlich im Komischen charakteristische Musik, und voll Eifer für die Hebung der vaterländischen Kunst. Er suchte einen Schritt weiter zu gehen und durch die Komposition von Schieblers Lisuart und Dariolette (aufgeführt 25. Nov. 1766), welche der Dichter als eine romantische bezeichnete, eine deutsche Oper der ernsten Gattung zu begründen[10]. Gebildet in der Tradition von Hasse und Graun, neben welchen sich der Einfluß Ph. Em. Bachs geltend machte, war er mit Interesse den Bestrebungen gefolgt, in Paris der italiänischen Musik Eingang

[3] Chronologie des deutschen Theaters S. 109 f. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin S. 193 f.

[4] Fürstenau, Zur Gesch. der Musik zu Dresden II S. 246.

[5] Chronol. S. 159 f. Cäcilia VIII S. 277 ff.

[6] Weiße, Selbstbiogr. S. 25 ff. 41. Blümner, Gesch. d. Theat. in Leipzig S. 98 ff.

[7] Blümner a. a. O., vgl. Danzel, Gottsched S. 172 ff.

[8] Chronol. S. 202.

[9] Chronol. S. 247 f.

[10] Blümner a. a. O. 159. Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 219. II S. 135 ff. 150. N. Bibl. d. schön. Wiss. 1767 IV S. 178. [Reichardt], Briefe e. aufm. Reis. II S. 23 ff. Meyer, L. Schröder I S. 131. Goethe W. XVII S. 295.

zu verschaffen und sie mit den Forderungen des französischen Geschmacks auszusöhnen, und wünschte auf ähnlichem Wege eine nationale Oper zu begründen. Er leugnete, daß die deutsche Sprache zum Gesange ungeschickt sei, wenn nur die Dichter sich Mühe geben wollten, sie der Musik angemessen zu behandeln, und wenn man für deutschen Gesang mit gleicher Sorgfalt Künstler ausbilden wolle wie für den italiänischen. Da der deutsche Geschmack dem italiänischen am nächsten stehe, die Franzosen aber in der dramatischen Behandlung den Italiänern überlegen seien, so würde ein französischer Plan, in italiänischer Form behandelt, den Deutschen am meisten zusagen[11]. Indessen von dem Gedanken an eine große Oper mußten ihn schon die ganz unzureichenden Mittel der Leipziger Bühne abbringen. Dazu kam seine Verbindung mit Weiße, welcher bei seinem Aufenthalt in Paris für die leichten Produktionen der komischen Oper lebhaftes Interesse gewonnen hatte und diese nach Deutschland zu verpflanzen sich bemühte[12]. Seine ersten Opern, Lottchen am Hofe, nach Ninette à la cour, und Die Liebe auf dem Lande, nach Anette et Lubin und La clochette bearbeitet, hatten 1767 und 1768 einen solchen Erfolg, daß ähnlichen Versuchen der Weg gewiesen war[13]. Diese harmlosen Dramen, welche angenehm beschäftigten, ohne anzuspannen, Gemüth und Empfindung anregten, ohne tief einzudringen, waren Weißes Natur gemäß, so daß er ihnen eine ansprechende Form zu geben vermochte. Sie ließen auch Hiller den einfachen herzlichen Ton treffen und die knappe, faßliche Form finden, welche seine Liedweisen unmittelbar ins Volk übergehen machten und eine Theilnahme an guter Musik in weiten Kreisen förderten, während eine höher gestellte Aufgabe ihn wahrscheinlich nur zu einem Nachahmer Hasses gemacht haben würde. Eine Reihe Opern von Weiße und Hiller, die ungetheilten Beifall fanden und unglaublich rasch verbreitet wurden, stellte bald einen sehr bestimmten Typus der deutschen Operette fest, an den sich eine große Anzahl von Nachahmern anschlossen. Denn das Interesse des Publikums wandte sich, namentlich in Norddeutschland, ganz über-

[11] Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 253 ff. III S. 59.

[12] Weiße, Selbstbiogr. S. 102 ff.

[13] Hiller, Lebensbeschr. berühmter Musikgelehrten S. 311 f.

wiegend der Operette zu[14], so daß z. B. in Berlin in den Jahren 1781 bis 1783 je 117, 141, 151 Opernvorstellungen gegeben wurden[15]. Diesem entsprach eine außerordentliche Produktion. Zu den Übersetzungen französischer Operetten von Duni, Philidor, Monsigny, Gretry und italiänischer Intermezzi kamen unzählige, größtentheils freilich von fremden Originalen abgeleitete deutsche Singspiele[16]. Es kann eine Vorstellung von der Fruchtbarkeit auf diesem Gebiet geben, daß zwischen 1765 und 1785 Hiller 13, Wolf 18, Neefe 10, Holly 13, André 22, Schweizer 16, Stegmann 10, G. Benda 8 Opern komponirten, denen sich noch eine Menge anderer weniger produktiver und weniger bedeutender Komponisten anreihten. Diese Thätigkeit hatte freilich ihre großen Bedenken, denn sie wurde mit großer Leichtfertigkeit geübt, und es drängten sich unter die Opernkomponisten viele Liebhaber von ganz ungenügender Bildung[17]. Und mit dem schnellfertigen Dilettantismus der Komponisten ging der der Dichter Hand in Hand. Neben Weiße, Michaelis, Gotter stellte sich eine Schaar unfertiger Textmacher, so daß die Operette zu dem übeln Ruf der opera buffa herabzusinken drohte.

Dazu kam die sehr mangelhafte Ausführung, welche durch die unzulänglichen Kräfte des singenden Personals bei den meisten Gesellschaften den Operetten zu Theil wurde.

„Man bedenke", sagt Reichardt (Über die com. Oper S. 14 f.), „wie sehr Hiller durch den elenden Zustand unserer Singetheater eingeschränkt wurde. Er wußte es ja, und was ich an ihm bewundere, er hat es nie aus den Augen gelassen, daß er nicht für Sänger, sondern für Schauspieler schrieb, die es sich sonst kaum hatten einfallen lassen, beim Weine zu singen". Das war, seit Hiller anfing, nicht viel besser geworden. Nur die italiänische Oper wurde von den Höfen unterstützt, die deutsche Operette blieb überall Privatunternehmern überlassen, welche keine

14 Vgl. Deutsch. Museum 1779 II S. 268. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin S. 205 ff. Es war eine seltene Ausnahme, wenn von Kassel das Gegentheil berichtet wurde (Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1783 II S. 409).

15 L. Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin S. 209.

16 Wie das deutsche Opernrepertoire jener Zeit beschaffen war, kann die Übersicht der in Berlin 1771—1787 aufgeführten Operetten bei Schneider (a. a. O. S. 206 ff.) zeigen.

17 Reichardt, Über d. com. Oper S. 20.

Mittel besaßen, Sänger und Sängerinnen von künstlerischer Ausbildung zu gewinnen, wie es denn auch kein Sänger von Ruf mit seiner Würde verträglich gehalten hätte, in deutschen Singspielen aufzutreten. Diese blieben daher in den Händen der Schauspieler, welche selten auch nur mäßige Stimmmittel, noch seltener mehr als dilettantische Ausbildung hatten, aber gern in Operetten mitwirkten, weil sie dafür besonders honorirt wurden[18] und auf besonderen Beifall rechnen konnten. Reichardt macht eine abschreckende Beschreibung von der deutschen Oper in Berlin im Jahre 1774, wo er in einer Hillerschen Oper „den Gesang jener großmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers“ hören mußte, und das vor einem Publikum, das „überall den Ruf des feinsten Geschmacks“ hatte[19]; nicht besser fand er es in Leipzig[20]. Von einer Aufführung der treuen Köhler von Wolf in Dresden 1776 sagt Müller (Abschied S. 173): „Da unter den Darstellern nur zwei Personen musikalisch waren, so kann man sich vorstellen, wie diese Oper aufgenommen wurde“ So wird es begreiflich, daß ernste Männer die Vorliebe für die deutsche Oper ungünstig ansahen, weil sie ebensowohl für das deutsche Schauspiel, dessen würdige und freie Entwickelung nicht ohne große Anstrengung errungen war[21], als für die kunstgemäße Oper[22] Nachtheil von diesem dilettantischen Treiben befürchteten. Der Schauspieler Müller erkundigte sich auf seiner dramatischen Rundreise im Jahre 1776 bei kompetenten Richtern auch nach der Zulässigkeit der deutschen Operetten; die verschiedenen Ansichten, welche er erfuhr, sind charakteristisch genug. Lessing —

[18] „Noch kosten besonders die Operetten, Berlins Lieblingsstücke, viel Geld“, schrieb Ramler 1772 an Knebel (Litt. Nachl. II S. 36). Er zahlte den Schauspielern für Hauptrollen in einer Operette bei der ersten Vorstellung 1 Louisd'or, bei der zweiten 1 Dukaten, bei jeder folgenden 2 Gulden. (Plümicke, Entw. e. Theatergesch. v. Berlin S. 274).

[19] Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 147.

[20] Briefe e. aufmerks. Reisenden II S. 94. Burney, Reise III S. 46 f.

[21] „Die komischen Opern verdrängen uns alle Tragödien und regelmäßigen Komödien“, klagte Ramler schon 1771 (Knebel, Litt. Nachl. II S. 33). Ebenso schreibt Boie 1771 an Knebel (Litt. Nachl. II S. 108): „Ich liebe auch die Operetten nicht. Der Geschmack, den unser Publikum daran zu finden beginnt, droht auch die Hoffnung zur wahren Komödie zu ersticken, die uns noch gänzlich fehlt“. Ähnlich Schubart, Teutsche Chronik 1774 S. 349. 478 f. Knigge, Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. 1785 II S. 98 f.

[22] A. M. Z. III S. 327 f.

der die Verbindung der Poesie und Musik für die vollkommenste hielt, „so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheine", und bei der Würdigung der Oper das Wesentliche und Zufällige wohl zu scheiden wußte[23] — war gegen die Singspiele: „sie sind das Verderben unserer Bühne; ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie giebt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben" (Müller, Abschied S. 140). Heftiger noch als Lessing eiferte Gleim gegen die deutsche Oper (S. 146) und gab Müller ein Epigramm mit (S. 157) gegen die „Hexe,

> die, schlau wie Schlang' und Krokodill,
> sich schleicht in aller Menschen Herzen
> und drinnen sitzt, als wie ein Huhn
> auf seinem Nest, und lehrt: nur kleine Thaten thun
> und über große Thaten scherzen!"

Darüber lächelte Weiße, dem Müller es mittheilte, mit Recht und erklärte sich, wie es von dem Begründer der deutschen Oper zu erwarten war, für dieselbe (S. 163); obgleich er nach seiner bescheidenen Art wohl einsah, daß Operetten keine Werke der dramatischen Kunst wären, auch nicht hoffte, den Kunstsinn seiner Nation durch sie zu erhöhen, wiewohl er auch nicht ihn zu verderben fürchtete, sondern die Deutschen zum gesellschaftlichen Gesange anzuleiten und dadurch das allgemeine und das gesellschaftliche Vergnügen zu befördern wünschte[24]. Eine vorsichtige Zurückhaltung beobachtete Gotter, der durch mehrere beliebte Operntexte selbst betheiligt war; er wollte nicht Partei nehmen, meinte aber, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens (S. 183 f.). Lebhafter äußerte sich Wieland, der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte deutsche Singspiele fehlten noch, aber es würden sich schon Dichter hervorthun, um diesem Mangel abzuhelfen (S. 188). Er konnte sich nicht allein auf seine Alceste und deren Erfolge berufen; er hatte seine Ansichten über

[23] Lessings Werke XI S. 152 ff.

[24] Weiße, Selbstbiogr. S. 103 f. Ähnlich äußert sich auch Engel in der Vorrede zur Apotheke S. VIII. Vgl. Schmid, Das Parterr S. 155 f.

die Ausbildung des deutschen Singspiels mit lebhafter Anerkennung der Verdienste Schweitzers ausführlich entwickelt und besaß wirklich lebhaftes Gefühl und Interesse für Musik. Selbst ein Musiker wie Reichardt erklärte sich gegen die Operette und meinte, da sie einmal da sei, solle man wenigstens sie zu verbessern und so nutzbar als möglich zu machen suchen[25].

Wie ernstlich auch große Dichter auf die Hebung des Singspiels bedacht waren, zeigt Goethe; nachdem Erwin und Elmire, sowie Claudine von Villabella geschrieben waren, veranlaßte ihn der Verkehr mit seinem Jugendfreund Christoph Kayser (geb. 1736), welchem er im Dezember 1779 Jery und Bätely zur Komposition nach Zürich geschickt hatte[26], das Singspiel nach den wohl verstandenen Normen und Bedingungen der italiänischen Operette zu gestalten. Der erste Versuch war Scherz, List und Rache, begonnen 1784 und Kayser gleich zur Komposition geschickt[27], welcher im folgenden Jahre die beiden ersten Akte einsandte, die in Weimar sehr gefielen[28]; in Rom, wohin Kayser Ende 1787 Goethe folgte, wurde die Operette gemeinsam beendigt[29]. Allein Goethe, der meint, es sei mehr Aufwand als billig darauf verwendet worden[30], beklagt selbst, daß er durch einen dunkeln Begriff des Intermezzo verleitet, das kleinlich scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet habe, welche dann von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt seien. „Unglücklicherweise", sagt Goethe, „litt es, nach früheren Mäßigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail

[25] Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 141 ff., üb. d. com. Oper S. 6. Vgl. Mus. Kunstmag. I S. 161 ff. Geist des mus. Kunstmag. S. 94 ff.

[26] Riemer, Mitth. II S. 111 f. [Über Kayser und insbes. seine Verhandlungen mit Goethe handelt Burkhardt, Der Komponist Kayser und seine Freunde aus der Sturm- und Drangperiode. Grenzboten 1879 Nr. 12. 13. 15.]

[27] Riemer, Mitth. II S. 194.

[28] Goethe, Br. an Frau v. Stein III S. 181. 191. Knebel, Litt. Nachl. I S. 149.

[29] Riemer, Mitth. II S. 192. Briefw. m. Zelter II S. 121.

[30] Goethe, Werke XXI S. 6 f. Vgl. Br. an Frau v. Stein III S. 235.

schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen“[31].

Eine nähere Betrachtung wird uns klar machen, warum Mozarts Oper alles niederschlug.

Die Handlung der von Bretzner[32] 1781 für André geschriebenen Entführung aus dem Serail ist einfach und keineswegs originell.

Constanze, die Geliebte Belmonts, ist in die Gewalt des Bassa Selim gerathen, der sie in seinem Serail hält und vergebens um ihre Liebe wirbt. Durch Pedrillo, Belmonts ehemaligen Diener, welcher ebenfalls in die Hände des Bassa gefallen und von ihm zum Aufseher seiner Gärten gemacht ist, hat Belmont erfahren, wo Constanze sich befindet und ist zu ihrer Befreiung herbeigeeilt. Da er den Pedrillo aufsucht, stößt er auf Osmin, den Aufseher des Landhauses, in welchem die Handlung vor sich geht, und wird von diesem ebenso wie Pedrillo — den Osmin um so mehr haßt, da er in Blondchen, Constanzes Zofe, verliebt ist, die, wie er wohl weiß, sich mit Pedrillo versteht — hart abgewiesen. Indessen gelingt es Pedrillo, dem Bassa seinen Herrn als einen geschickten Baumeister zu empfehlen, so daß er ihn in seine Dienste nimmt und Osmin beide zu seinem Verdruß ins Landhaus aufnehmen muß. — Im zweiten Akt sehen wir zunächst Blondchen mit Osmin und seiner gewalthaberischen Eifersucht kurzen Prozeß machen, darauf Constanze von neuem dem Bassa gegenüber ihre Treue bewähren. Hierauf macht Pedrillo den Osmin, indem er ihn zum Trinken verleitet, durch einen Schlaftrunk unschädlich; die so gewonnene Freiheit wird zu einer Zusammenkunft der Liebenden benutzt, in welcher die Flucht für die nächste Nacht verabredet wird. — Im dritten Akt soll diese bewerkstelligt werden. Pedrillo giebt das Zeichen, Belmont entkommt mit Constanze; als Pedrillo Blondchen entführen will, kommt Osmin noch schlaftrunken dazu; zwar entwischen sie ihm, allein er läßt ihnen nachsetzen. Beide Liebespaare werden eingeholt und vor den Bassa geführt, der sie zu tödten befiehlt, aber endlich durch ihre aufopfernde Liebe und Treue gerührt ihnen verzeiht und sie ziehen läßt.

Das ursprüngliche Textbuch hat ganz die Einrichtung eines

[31] Vgl. Goethe, Briefw. mit Zelter II S. 121. Riemer, Mittheil. II S. 292.

[32] Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner. Leipz. 1781. Eine französische Bearbeitung hat Ch. Destrais geliefert, L'enlèvement. Straßburg 1857. [Über eine französische Bearbeitung von Pascal, nach welcher die Oper 1859 in Paris aufgeführt wurde, vgl. Wilder S. 168. In neugriechischer Übersetzung ist die Oper kürzlich in Alexandrien aufgeführt worden, Hamburg. Musikztg. 1889 Nr. 24.]

eigentlichen Singspiels. Alles wirklich dramatische Interesse ruht auf dem gesprochenen Dialog, die Singstücke sind mit einer einzigen Ausnahme nur eingelegt und auf eine mäßige Ausführung berechnet. Mozart übernahm es Stephanie anzugeben, wo und wie im Interesse des Komponisten Veränderungen vorgenommen werden müßten, und überließ ihm nur die Fassung der Worte, mit denen er es, wenn nur die Situation im wesentlichen getroffen war, bei Stephanie freilich so genau nicht nehmen durfte. Neben der Hauptaufgabe, das musikalische Element in sein volles Recht einzusetzen und den Momenten einer gehobenen lyrischen Stimmung durch die Musik ihren naturgemäßen Ausdruck zu geben, sollte auch die Individualität der Darsteller gebührende Rücksicht finden. Glücklicherweise widersprachen sich diese Aufgaben diesmal nicht in der Art, wie es sonst nur zu oft der Fall war. Die Cavalieri war freilich vorherrschend Bravoursängerin und weder ihre äußere Erscheinung noch ihr Spiel konnte gute Wirkung machen, aber Adamberger und Fischer waren als Sänger und Schauspieler so wie sie Mozart sich wünschen mochte, namentlich der letzte ein Künstler von außerordentlicher Begabung. Die für ihn geschaffene Rolle des Osmin beweist, einen wie günstigen Einfluß die geniale Persönlichkeit eines darstellenden Künstlers auf den schaffenden auszuüben vermag. Mozart sprach sich, als er in der Arbeit begriffen war, gegen seinen Vater über den Text und die dazu bereits gemachten Änderungen näher aus (26. Sept. 1781):

Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwatzen, ein Duett daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er sänge zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen — so muß man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Aria bekommen und wird auch im zweyten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Hrn. Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß.

Durch diese Änderung war vor allem die erste Scene gewonnen, die so wie wir sie nun alle kennen von vortrefflicher dramatischer Wirkung ist, und die Arie Osmins rief die erste deutsche komische Arie ins Leben, die eine große genannt zu werden verdient. Im zweiten Akt wurde wiederum aus dem Dialog zwischen Blondchen und Osmin ein Duett; dagegen ließ man ein ungeschicktes Duett zwischen Blondchen und Constanze mit richtigem Takt fort. Dafür hat Constanze die große Bravourarie „Martern aller Arten" erhalten, allerdings nur als Konzession an die Sängerin; denn die Wiederholung der Scene, in welcher sie dem Sultan und seinen Anträgen Trotz bietet, ist in jeder Hinsicht überflüssig. Ganz angemessen ist aber die neu eingelegte zweite Arie Blondchens, in welcher diese ihre Freude über die bevorstehende Rettung ausspricht; so daß jenes ursprüngliche Duett gewissermaßen in diese beiden Arien zerlegt ist.

Die Hauptänderung beabsichtigte Mozart mit dem Schluß des zweiten Aktes vorzunehmen. In dem Bretznerschen Text ist die eigentliche Entführungsscene als ein großer Ensemblesatz behandelt, mit welchem der dritte Aufzug anfängt. Ein lang ausgeführtes Duett zwischen den auf der Lauer stehenden Belmont und Pedrillo, in welches die Romanze des letzteren eingelegt ist, macht den Beginn, dann erscheint zuerst Constanze und wird von Belmont entführt. Nachdem Pedrillo zu Blondchen ins Fenster gestiegen ist, kommt Osmin noch schlaftrunken aus dem Hause, bemerkt aber doch die Fliehenden, welche darauf alle vier von der Wache eingeholt und zurückgebracht werden; sie flehen um Mitleid, versuchen sich durch Bestechung zu befreien — vergebens; Osmin wüthet: alle sind in der höchsten Aufregung. Mozart erkannte mit richtigem Blick, daß diese Scene, welche alle Personen in einer Reihe rasch wechselnder, verschiedenartiger Situationen zusammenbringt und zur Entfaltung aller Mittel Veranlassung giebt, den Kulminationspunkt der Oper bilde, und wollte daher „dieses charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben". Ebenso richtig sah er ein, daß diese Versetzung andere bedeutende Veränderungen nothwendig bedinge. Der zweite Aufzug konnte leicht zusammengezogen werden, indem man die Zusammenkunft der Liebenden aufgab; aber um dem dritten Akt, für den nur noch die Lösung des Knotens durch den verzeihenden Sultan übrig geblieben war,

Inhalt und Interesse zu geben, mußte allerdings „eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden“. An der Schwierigkeit, eine solche zu finden, scheint diese Umarbeitung gescheitert zu sein; es blieb schließlich doch bei der ursprünglichen Anordnung. Allein an die Stelle des unbedeutenden Schlußgesanges zum zweiten Akt bei Bretzner trat ein ausgeführtes Quartett, welches das Wiedersehen der Liebenden in den verschiedenen Momenten der Freude und Eifersucht, der Entzweiung und Versöhnung musikalisch ausspricht, die dort nur im Dialog zur Geltung kamen. Demselben geht noch eine Arie Belmonts voran; sie ist der Situation angemessen und thut auch dem Sänger Genüge, da sonst Belmont in diesem Akt, der alle anderen Personen in den Vordergrund bringt, außer dem Ensemble gar nichts zu singen hätte.

Mozart hatte jenen Ensemblesatz zu Anfang des dritten Akts schon zu komponiren angefangen. Der größte Theil des Duetts zwischen Belmont und Pedrillo vor der Romanze ist von ihm in seiner gewohnten Weise skizzirt, Singstimmen und Baß sind vollständig ausgeschrieben, die Begleitung hier und da angedeutet. Mitten darin bricht es ab; und Mozart hat es offenbar liegen gelassen, als er sich überzeugt hatte, daß die ganze Scene anders behandelt werden müsse[33]. Das Ensemble wurde nun ganz aufgegeben; Mozart sah sehr wohl ein, daß es an diesem Platz die ganze Oper aus den Fugen bringen und den Schwerpunkt an eine Stelle legen würde, wohin er nicht gehörte. Die Entführungsscene wurde ganz dem Dialog zugetheilt, nur die Romanze Pedrillos blieb; außerdem wurde eine Arie Belmonts und Osmins eingefügt: beide sind für diese beiden Hauptpersonen charakteristisch. Das darauf folgende Duett Belmonts und Constanzes ist nur den Worten, nicht der Bedeutung der Situation nach geändert; die Schlußkatastrophe fand man für gut zu modifiziren. Bei Bretzner erkennt Bassa Selim, der ein Renegat ist, in Belmont seinen Sohn, wodurch sich denn alles auflöst; bei Stephanie verzeiht er aus Großmuth und Edelsinn, die wie ein Recensent sagte, damals in Wien Mode waren[34], seinem Feinde. Die

[33] Jul. André hat die interessante Reliquie kürzlich herausgegeben: Duett „Welch ängstliches Beben“ zur Oper Die Entführung aus dem Serail von Mozart. Offenbach, André (389 K., S. XXIV. 42.)

[34] Cramer, Magazin der Musik II S. 1057.

Dankarie der Constanze zum Schluß ist mit Recht fortgeblieben, an ihre Stelle aber nach damaliger Sitte ein Vaudeville gesetzt, in welchem alle der Reihe nach erklären: „Wer solche Huld vergessen kann, den seh man mit Verachtung an!“

Mozarts Vater hatte gegen das Textbuch und die Änderungen Einwendungen erhoben; daß die Verse nicht durchgängig und nicht regelmäßig gereimt waren, machte ihm namentlich Bedenken. Darauf ertheilte der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort (13. Okt. 1781):

Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht — doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen, und ich weiß wohl, daß die Verseart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazierten) übereingekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bey dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängstlich könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen[35] ist die Aria auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch bey Gott zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag seyn, was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten

[35] In der Arie der Constanze (6) heißt es

Doch im Hui schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Loos;
Und nun schwimmt mein Aug' in Thränen,
Kummer ruht in meinem Schooß.

Darüber hatte Mozart seinem Vater schon vorher geschrieben (26. Sept. 1781): „Das Hui habe ich in schnell verändert, also: Doch wie schnell schwand meine Freude. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden“.

seine ganze Idée verderben[36]. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit sammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen — dann darf einem vor dem Beyfalle der Unwissenden auch nicht bange seyn. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen[37].

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwäzt" — mit dieser Äußerung schließt Mozart den interessanten Brief, wie er sie gern gebrauchte, wenn ihn der Eifer zu ausführlichen Auslassungen über allgemeine ästhetische Fragen hinriß, über die er sonst nicht gern viel sprach. Ungemein charakteristisch ist, was er über die Stellung der Musik zur Poesie in der Oper sagt. Ganz im Gegensatz zu Gluck, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, verlangt Mozart, daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. In dem Sinne, in welchem es, wie der Zusammenhang lehrt, gemeint ist, hat er vollkommen Recht. Er verlangt, daß der Plan eines Stückes gut gearbeitet sei, d. h. daß die Handlung Interesse darbiete und in ihrem folgerichtigen Verlauf Situationen herbeiführe, welche für den musikalischen Ausdruck geeignet sind. Ferner verlangt er, daß die Worte bloß für die Musik geschrieben seien, d. h. daß die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle den Komponisten musikalisch anrege, ihn trage und hebe, aber ihm

[36] Reichardt verwirft in seinem Brief über die musikalische Poesie (Anhang seiner kleinen Schrift über die deutsche komische Oper. Leipzig 1774. S. 115 ebenfalls den Reim.

[37] Man muß sich hiebei an die fest ausgebildete Praxis der italiänischen Operntexte erinnern, deren Nachbildung als die wesentliche Aufgabe des deutschen Operndichters galt. Die ihrer Zeit hoch gehaltene Schrift Krauses, Von der musikalischen Poesie (Berlin 1752) ist in diesem Sinne abgefaßt. Hiller (über Metastasio 1786 S. 6 f.) verwies die deutschen Operndichter auf Metastasio; selbst Goethe suchte, wenn gleich auf sehr verschiedene Weise, den italiänischen Typus im deutschen Singspiel nachzubilden. Ähnliche Ansichten, wie Mozart sie äußert und Reichardt aussprach (a. a. O. S. 112 f.), sind bei Gelegenheit der Entführung ausführlich entwickelt in Cramers Magazin der Musik II S. 1061 ff.

volle Freiheit lasse. Die Arie Osmins hatte er Stephanie angegeben und die Musik war der Hauptsache nach schon fertig, ehe dieser ein Wort von der Arie wußte; die Worte, welche dieser machte, paßten dann so vortrefflich zu den musikalischen Gedanken, die schon vorher in Mozarts Kopfe herumspazierten, daß einzelne Mängel des sprachlichen Ausdrucks ihn nicht sehr stören konnten. Die lebendige Vergegenwärtigung des Charakters der handelnden Person in der bestimmten Situation war ihm also der eigentliche Impuls für die musikalische Konzeption, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters[38]. Das in dieser liegende auf die Gestaltung der musikalischen Idee einflußreiche Moment galt ihm nicht als das eigentlich befruchtende, sondern als ein mitwirkendes. Die Dichtung einer Oper hat den bestimmten Zweck, dem musikalischen Ausdruck eine entsprechende Grundlage und Stütze zu geben, ist daher nicht absolut selbständig wie das Drama[39], sondern muß neben den eigenthümlichen Normen des poetischen Schaffens auch die des musikalischen anerkennen und zur Geltung bringen. Um dies zu erreichen, ist ein Kompromiß unabweisbar, wie bei jeder Vereinigung zusammenwirkender Künste. Die Architektur bedarf für ihre höchsten Leistungen des Schmuckes, welchen Skulptur und Malerei ihr bieten; daß bei einem solchen Zusammenwirken auf einen Zweck hin jede Kunst der anderen nachgeben und entgegenkommen müsse, ist nie jemand zweifelhaft gewesen. Die architektonische Anlage muß darauf berechnet sein, der Skulptur und Malerei Raum und Stätte für ihre Gebilde zu schaffen, diese müssen den durch die Baulichkeit gebotenen Raum als die nothwendige Bedingung ihrer Konzeptionen ansehen; das Giebelfeld, die Metope, das Deckengewölbe, die Lunette sind nicht frei gewählte Begrenzungen der Komposition, sondern durch die Nothwendigkeit gebotene. Der Bildhauer modifizirt seinen Stil, um seine Gebilde mit dem Charakter der Architektur in Einklang zu bringen; der Maler weiß selbst da, wo ihm die Flächen großer Wände eine Selbständigkeit geben, die ihn weit

[38] Daß Gluck dasselbe wollte, ist unzweifelhaft. Er wendete sich gegen den überlieferten Handwerks- und Formelkram der Musiker; von diesen Fesseln wollte er den Komponisten befreien, um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier kam er in die Gefahr den Musiker dem Dichter zu überantworten und ihn zum Übersetzer zu machen. Vgl. S. 508 ff.

[39] Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen S. 27 ff. (5. Aufl. S. 38.)

über die eigentliche Ornamentik hinaushebt, durch Komposition und Farbenton die Beziehung auf das Ganze hervortreten zu lassen. Unzweifelhaft ist die Architektur mit ihren strengen Gesetzen und festen Formen maßgebend; allein wer könnte den Gedanken fassen, daß Phidias in den Skulpturen des Parthenon, Rafael in den Loggien des Vatikan dem Architekten unterthan, die Freiheit und Selbständigkeit künstlerischer Erfindung und Darstellung aufgegeben habe? Das Verhältnis der Poesie und Musik in der Oper ist kein anderes. Um durch das richtige Maß die rechte Wirkung zu erzielen, verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben" im stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen, daß er ihn seinerseits zur Produktion anrege; der Poet solle „gescheidt", fähig und gebildet genug sein, um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug, um auch unter diesem Einfluß poetisch thätig zu sein. Mozart hat ganz Recht, daß ein Zusammenwirken dieser Art die sicherste Bürgschaft für eine wahrhaft befriedigende Oper ist; leider hat er auch darin Recht, daß ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix" sei. Bis auf einen gewissen Grad ist es zwar in den meisten Fällen durch die Nothwendigkeit herbeigeführt, es reduzirt sich aber in der Regel auf ein unwilliges Zugeständnis von der einen oder anderen Seite[40]. Endlich vindizirt er in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf die Thatsache, daß gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse, — ein Fall, wo das Umgekehrte statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch, daß

[40] Dasselbe Bedürfnis hat in neuerer Zeit Komponisten zu dem Versuch veranlaßt sich ihre Operntexte selbst zu machen. Aber es liegt in der Natur des Menschen und der Kunst, daß auf diesem Wege das höchste Ziel nicht erreicht werden kann. Metastasios Äußerungen in diesem Sinne führt Burney an (Reise II S. 222). Auch E. T. A. Hoffmann hat sich nie zu seinen Opern den Text selbst gedichtet und läßt in den Serapionsbrüdern (Ges. Schr. I S. 98 ff.) den Komponisten Theodor sich darüber aussprechen, weshalb es unmöglich sei, „daß irgend einer allein ein Werk schaffe, gleich vortrefflich in Wort und Ton". Vgl. O. Jahn, Ges Auff. üb. Musik S. 70 ff.

sie unmittelbar die Sinne ergreift, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; wie ja auch die poetische Erklärung eines Werkes der bildenden Kunst gegen die unmittelbare Wirkung, welche dieses auf die Sinne macht, sehr zurücksteht. Die Musik aber wirkt durch den Sinn des Gehörs in einer noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf Empfindung und Phantasie mit einer erregenden Kraft ein, welche die der Poesie momentan überflügelt. Allerdings wendet die Musik sich nicht unmittelbar an den Verstand, wie die Sprache. Auch die Gattung der Musik, welche, wie man sagt, vorzugsweise den Verstand beschäftigt, z. B. die streng kontrapunktische, thut dies nicht in der Weise, daß sie den Hörer veranlaßt, eine in bestimmte Vorstellungen gefaßte Bedeutung der Komposition zu ermitteln, sondern sie erregt vielmehr in ihm das Bedürfnis, die künstlerische Form als solche, und die Gesetze, auf denen diese beruht, klar aufzufassen[41]. Die Fähigkeit, eine scharf begrenzte Vorstellung hervorzurufen, welche mit dem durch die Musik erregten Gefühl eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung giebt, welche der musikalische Ausdruck für sich nicht besitzt, muß die musikalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnen. Dieses Moment, das in dem zu Grunde gelegten Wort enthalten ist, kann natürlich die Oper nicht entbehren, wiewohl nicht außer Augen zu setzen ist, daß schon äußere Darstellung und Mimik der musikalischen Charakteristik sehr zu Hülfe kommen, so daß ja wohl auch die Zuhörer einer Oper mit Interesse und Befriedigung folgen, deren Sprache sie nicht verstehen. Auch dies beweist, daß Handlung und Situation wesentlicher sind als die poetische Darstellung des Einzelnen, wie wichtig und bedeutsam sie auch ist. Denn das entgegengesetzte Paradoxon, daß ein Text, um musikalisch zu sein, nicht poetisch sein, sondern nur gewisse äußere Formen des poetischen Vortrags haben dürfe, ist falsch. Alle wesentlichen Bedingungen des poetischen Vortrags sind auch die des musikalischen und ein prinzipieller Widerstreit derselben ist undenkbar. Aber die Mittel des Vortrags, über welche der Dichter verfügt, sind mannigfach und verschiedenartig, und nicht alle sind an jedem Ort wohl angebracht; wenn der Dichter seiner Kunst Herr und

[41] Vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen S. 78 f.

sich dessen klar bewußt ist, was er erreichen will, so wird er auch die rechten Mittel anzuwenden wissen, um der musikalischen Darstellung gerecht zu werden[42].

Bretzner war über die mit seinem Buche vorgenommenen Veränderungen sehr ungehalten und ließ folgende „Nachricht" in die Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung (1783 II S. 398 ff.) einrücken:

Es hat einem Ungenannten in Wien beliebt, meine Oper: Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail fürs K. K. Nationaltheater umzuarbeiten und das Stück unter dieser veränderten Gestalt drucken zu lassen. Da die Veränderungen im Dialog nicht beträchtlich sind, so übergehe ich solches gänzlich: allein der Umarbeiter hat zugleich eine Menge Gesänge eingeschoben, in welchen gar herzbrechende und erbauliche Verslein vorkommen. Ich möchte den Verbesserer nicht gern um den Ruhm seiner Arbeit bringen, daher sehe ich mich genöthigt, die von ihm eingeschobenen Gesänge nach der Wiener Ausgabe und Mozarts Komposizion zu specificiren[43].

Nachdem dies geschehen und „eine Probe von des Verbesserers Arbeit aus dem Quartett" mitgetheilt worden ist, ruft Bretzner zum Schluß aus: „Das heiß ich verbessern!" Der Text war trotz alledem verbessert und nun erst ein zwar nicht ausgezeichneter, aber doch im wesentlichen befriedigender und brauchbarer Operntext geworden, den in der Litteratur der deutschen komischen Oper noch jetzt nicht so gar viele übertreffen werden. Die Handlung ist freilich nicht lebhaft spannend, aber sie läßt eine Reihe musikalischer Situationen sich in einem natürlichen Verlauf entwickeln. Es war, wie wir sahen, wesentlich Mozarts Verdienst, die Bedeutung derselben für die musikalische Darstellung erkannt und durch seinen Einfluß auf den Dichter die Anwendung jener großen und bedeutenden musikalischen Formen möglich gemacht zu haben, welche die Entführung von allen früheren Operetten und Singspielen charakteristisch unterscheidet.

Diese Leistung beschränkte sich nicht etwa auf das äußerliche Herübernehmen bestimmter in der italiänischen Oper fertig aus-

[42] Lessing, der in der Fortsetzung seines Laokoon auch das Verhältnis der Musik zur Poesie in Betracht ziehen wollte, hat hierüber treffende Bemerkungen gemacht (Werke XI S. 153 f.).

[43] [Schon 1782 hatte sich Bretzner in der Leipziger Zeitung noch schärfer und zwar direkt gegen Mozart geäußert. Wurzbach, Mozartbuch S. 261.]

gebildeter Formen, welche in der deutschen theils aus Noth, theils aus dem beschränkten Prinzip, daß die eigentliche Arie sich nur für vornehme Standespersonen schicke[44], zurückgedrängt waren. Nicht darauf kam es ihm an, die Arie an die Stelle des Liedes zu setzen, sondern der musikalischen Gestaltung ihr volles Recht zu geben, Norm und Maß der Ausführung allein in den künstlerischen Bedingungen der dramatischen Situation und der Natur des musikalischen Ausdrucks zu finden[45]. Die Herrschaft über die musikalischen Formen, welche er sich, heimisch in der italiänischen, französischen und deutschen Oper, in der Kirchen- und Instrumentalmusik, vollständig erworben hatte, gab ihm die Freiheit überall das Rechte zu geben, die günstigen Verhältnisse in Wien die Möglichkeit, sie zu nutzen. Und in einem höheren Sinne fühlte er sich frei, da es galt eine deutsche Oper zu komponiren. Vermochte er es, sich in den Charakter und die Ausdrucksweise einer fremden Nation hineinzuversetzen, ohne seiner Natur Zwang anzuthun, so war hier gar keine Vermittelung vonnöthen. Er empfand und fühlte deutsch, und diesem natürlichen Gefühl den unmittelbaren Ausdruck durch die Kunst zu geben, über welche er unumschränkt gebot, und diese Musik zu einer deutschen Musik zu stempeln, bedurfte es für ihn keiner ungewöhnlichen Form, keiner besonderen Charakteristik, sondern nur der vollen Freiheit sich selbst zu geben. Zum erstenmal haben in der Entführung deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden. Man begreift, daß vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung alles zurücktreten mußte, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äußerlichen Bedingungen gemodelt waren.

[44] Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 256. Lebensbeschreibungen I S. 312. Reichardt, Über d. kom. Oper S. 8.

[45] Er war sich wohl bewußt, daß die komische Oper ihre eigenen Gesetze zu befolgen habe. „Glauben Sie", schrieb er dem Vater (16. Juni 1781), „ich werde eine Opera comique auch so schreiben wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria seyn soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa seyn und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht".

Nirgend[46] spricht sich diese echt deutsche und echt Mozartsche Weise entschiedener aus als in der Partie des Belmont. Man vergegenwärtige sich nur den Kontrast zwischen den Kastraten der opera seria oder den komischen Liebhabern der opera buffa und diesem Belmont, welcher die Liebe eines Mannes in ihrer ganzen Kraft und Innigkeit ausspricht. Seine Liebe ist keine wild gährende oder rasch auflodernde Leidenschaft; sie ist eine in der Tiefe des Herzens wurzelnde, durch Leiden geläuterte und mit der Treue eines sittlichen Charakters festgehaltene Empfindung. Männliche Haltung giebt auch der lebhaften Erregung den Grundton; die wohlthuende Wärme eines in sich befestigten Gemüthes durchdringt jede Gefühlsäußerung. Es ist eine leichtere Aufgabe, die Aufregung der Leidenschaft in einzelnen Zügen zu fixiren und charakteristisch darzustellen, als Gemüth und Charakter in ihrer Totalität in jeder einzelnen Äußerung klar hervortreten zu lassen[47], und die das musikalische Drama wesentlich bewegende Kraft, die Liebe, von dieser Seite auffassen, hieß der musikalischen Darstellung ein neues Gebiet erschließen, gleich bedeutend für die nationale Empfindung und die künstlerische Gestaltung. Es war nicht Zufall, daß Mozart die Tenorstimme, nachdem sie in der italiänischen Oper ihrem eigentlichen Gebiet so gut wie ganz entzogen war, zum Organ der Liebe und Zärtlichkeit, wie der Mann sie empfindet, machte. Er ließ sich durch sein natürliches Gefühl wie den sicheren Blick für die wahre Bedeutung der künstlerischen Mittel leiten. So ist denn auch Belmont für die deutsche Oper ein typisches Vorbild geworden.

Daß Adamberger, der sich durch eine schöne echte Tenorstimme und vortreffliche Schule auszeichnete, dieser Aufgabe ge-

[46] Die Originalpartitur der Entführung (384 K., S. V. 15 mit Wüllners Rev. Ber.) in drei Bänden (458 Seiten) schenkte Mozart, wie ich von Al. Fuchs erfuhr, seiner Schwägerin, Mad. Hofer, nachdem sie ihm eines Abends ganz besonders zu Dank gesungen hatte; jetzt besitzt sie Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin. Von den Beiblättern ist aber nur ein Theil in Andrés Sammlung erhalten. Dem Vater schreibt er (20. Juli 1782): „Sie werden viel Ausgestrichenes darin finden, das ist, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freien Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen“. In der That sind diese umfangreicher und bedeutender als in den meisten Mozartschen Partituren.

[47] Bekanntlich bezeichnen die Alten diesen Gegensatz durch Pathos und Ethos.

wachsen war, bezeugen die Zeitgenossen[48]. Auch die übrigen Arien, welche Mozart für ihn komponirte, lassen uns in Adamberger einen Sänger von edlem, gefühlvollen Vortrag erkennen[49].

Stimmung und Charakter Belmonts ist in seiner ersten kleinen Cavatine (1) schon mit festen Strichen gezeichnet. Die unruhige Spannung wird durch den Ausdruck inniger Neigung weniger gemäßigt als eigenthümlich charakterisirt. Aber dieses kleine Musikstück, das nur eine Meisterhand so leicht und sicher hinwerfen konnte, erhält seine wahre Bedeutung erst durch den Zusammenhang, in den es mit der Ouverture gesetzt ist. Von dieser weiß Mozart seinem Vater außer daß sie kurz ist nur zu sagen (26. Sept. 1781): „sie wechselt immer mit forte und piano ab, wo beim forte allezeit die türkische Musik einfällt, modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben". Wie gewöhnlich, wenn er von seinen Kompositionen spricht, deutet er nur auf das hin, was die Anwendung der Mittel und die äußere Wirkung anlangt; was in der Musik selbst liegt, sucht er nicht durch Worte zu bezeichnen. Der rasche, ununterbrochene Wechsel der Modulationen, besonders das unvermittelte Nebeneinandertreten von Dur und Moll, die scharfen Gegensätze von forte und piano, die durch das starke Reizmittel der Schlaginstrumente noch gehoben werden, bringen allerdings eine lebhafte und nicht nachlassende Spannung hervor. Allein damit ist es nicht genug: der Charakter dieser Ouverture

[48] Nach Meyer (L. Schröder I S. 368) fielen nur in der Höhe einige Nasentöne auf. [Geblers Briefe S. 104.]

[49] Dies sind die schöne Arie Per pietà non ricercate (420 K., S. VI. 27); ferner die 1785 für das Oratorium Davidde penitente geschriebene Arie (469 K., S. IV. 5, 6) A te fra tanti affanni und eine große Arie aus dem Jahre 1783 (431 K., S. VI. 28), welche zu den schönsten gehört. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert, und spricht in einem bewegten Recitativ: Misero! o sogno! seine Überraschung und seinen Zorn aus. Im Andante Aura che intorno spiri wenden sich seine Gefühle der Geliebten zu, um derentwillen er leidet: eine einfache, herrliche Cantilene, voll warmen und innigen Gefühls; das Allegro, in welchem das Entsetzen über seine Lage sich ausspricht, drückt nicht sowohl wilde Aufgeregtheit als tiefen Schmerz und Entrüstung aus. Das Ganze ist einfach gehalten, ohne Bravour und von einer männlichen Würde durchdrungen, welche Adambergers Gesang vorzugsweise eigen gewesen zu sein scheint. Die musikalische Behandlung ist reich an interessantem Detail; die Blasinstrumente — Flöten, Fagotts und Hörner — sind zu einem eigenthümlichen Kolorit verwandt.

ist so eigenthümlich phantastisch, daß nach wenigen Takten der Zuhörer sich in einer märchenhaften Stimmung befindet. Die verschiedensten Empfindungen, heitere und schmerzliche, werden in unermüdlichem Wechsel leicht angeschlagen, ohne je festgehalten zu werden, der Ton des Ganzen ist so heiter und frisch, daß der Hörer sich willenlos dem bunten Spiel überläßt; durch die fremdartige Klangfarbe wird die Vorstellung von einer ungewohnten Welt, in der wir uns befinden, noch lebhafter erregt. Da unterbricht ein langsamer Satz, welcher sehnsüchtiges Verlangen in der zartesten Weise ausspricht, das rührige Treiben: in ihm erklingt das Gefühl der Menschenbrust. Ehe es noch verhallt ist, sind wir schon wieder in das rege phantastische Weben hineingezogen, das rasch vorüberrauschend in einen sehnsüchtigen Ruf verklingt, an den sich Belmonts Cavatine: Hier soll ich dich denn sehen, Constanze! unmittelbar anschließt. Sie ist nun jener Mittelsatz der Ouverture, der aber dort in der Moll-, hier in der Durtonart erscheint. Dieser Wechsel und zugleich die verschiedenen Nuancen in der Behandlung für die Singstimme und das Orchester geben dem reizenden kleinen Satze einen so verschiedenen Ausdruck, wie wenn man dieselbe Gegend im Mondschein und im klaren Morgenlicht sieht. So sind wir denn durch die Ouverture in unserer Stimmung frei gemacht, um das Kunstwerk als solches auf uns wirken zu lassen, vorbereitet auf das, was den Ausgangspunkt des Ganzen bildet, und das erste Gesangsstück setzt der Ouverture die Krone auf, indem es uns mit einem Schlag in das Gefühlsleben versetzt, welches die Handlung beherrscht. Bedeutender noch durch Steigerung und Ausführung ist die zweite Arie Belmonts (4). Die Situation ist hier bestimmter entwickelt: Belmont weiß jetzt, daß Constanze dort ist, daß er sie bald sehen wird; diese Gewißheit preßt alle Empfindungen, welche die Erinnerung an eine schmerzenreiche Vergangenheit, die Aussicht in eine gefahrvolle Zukunft in ihm erregen muß, in das eine Gefühl des Wiedersehens zusammen. Mozart war von dieser Arie so ergriffen, daß er sie, sowie er das Buch erhalten hatte, niederschrieb. „Dies ist die Favoritarie von allen, die sie gehört haben — auch von mir", schrieb er seinem Vater (26. Sept. 1781), „und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. — O wie ängstlich, o wie feurig! wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das

klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist". Man würde Mozart Unrecht thun, wenn man diese Tonmalerei für das Wesentliche ansehen wollte; sie tritt nur als ein untergeordnetes, aber natürlich herbeigeführtes und wirksam benutztes Element der ganzen aus dem Innersten heraus musikalisch empfundenen Konzeption auf. Ruhiger gehalten sind die beiden andern Arien Belmonts, im zweiten Akt vor dem Wiedersehen mit Constanze (15)[50] und zu Anfang des dritten vor der Entführung (17)[51]; männliche Gefaßtheit bei warmer Empfindung giebt ihnen ihr eigenthümliches Gepräge. In der musikalischen Gestaltung tritt dies in der breiten, ausdrucksvollen Cantilene hervor, welche eine klangvolle Tenorstimme in ihrer besten Lage sich im getragenen Gesange entfalten läßt, ohne die Rücksicht auf die Kunst des Sängers ganz aus den Augen zu setzen. Die Melodienbildung weicht hier wie in der ganzen Oper von der in den italiänischen Opern Mozarts vorherrschenden merklich ab und nähert sich der in seinen Instrumentalkompositionen üblichen. Doch ist in der Entführung dieser nationale Charakter der Melodie noch nicht so bestimmt ausgeprägt wie in der Zauberflöte, so wie auch in der ganzen Anlage der Arien noch die italiänische Form kenntlicher geblieben ist.

Constanze ist, was die musikalische Charakteristik anlangt, bei weitem nicht so gut bedacht worden als Belmont. „Die Aria von der Constanze", (6) schreibt Mozart seinem Vater (26. Sept. 1781), „habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Loos

[50] Diese Arie hat durch Mozart bedeutende Abkürzungen erfahren. Ursprünglich folgte im Adagio, nachdem das Thema zum zweitenmal eingetreten war (S. 190, Takt 8) ein neuer Mittelsatz, der nach Es dur überleitete und im siebzehnten Takt in D moll schloß, worauf das erste Thema wiederkehrte. Auch das Allegretto ist abgekürzt worden. [Daß einige kürzere Zusammenziehungen in den älteren Partituren fremder Willkür zuzuschreiben seien, wird im Rev. Ber. als Jahns Ansicht bezeichnet; in der 2. Auflage war aber die bezügliche Stelle der ersten (III. S. 104) weggelassen. Im Anhang der neuen Ausgabe sind die ursprünglichen Fassungen mitgetheilt.]

[51] Auch diese Arie ist von Mozart mehrfach verändert. [S. den Rev. Ber. S. 75.]

und nun schwimmt mein Aug' in Thränen — habe ich, soviel es eine welsche Bravouraria zuläßt, auszudrücken gesucht"[52]. Wir werden gern bezeugen, daß ihm dies gelungen sei, und daß die Arie, abgesehen von den eingelegten Bravourpassagen, nicht allein musikalisch schön, sondern auch der Stimmung angemessen ist, wenn sie gleich der individuellen Charakteristik entbehrt. Aber in der großen Bravourarie des zweiten Akts (11) ist der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri alles geopfert und Gluck hätte, als er die Oper hörte, hier mit Recht Musik riechen können[53]. Sie ist, wie wir sahen, eigentlich gegen die Handlung eingeschoben, und das mochte zu der weiteren Konsequenz verleiten, sie nun auch ganz als ein Einlagestück zu behandeln. Es ist der Ausdehnung und der Schwierigkeit der Aufgaben nach eine der größten Bravourarien, von vier obligaten Instrumenten — Flöte, Oboe, Violine und Violoncell — begleitet[54]. Als Konzertstück betrachtet ist sie durch die kunstvolle Anlage und Durchführung eines Plans, der die fünf obligaten Stimmen als integrirende Theile des Ganzen auf eine der Klangwirkung und dem musikalischen Interesse entsprechende Weise zu beschäftigen gestattet, bedeutend und wird, obgleich der Schimmer des eigentlich Virtuosenhaften abgeblaßt ist, noch heute gesungen. Aber sie gehört nicht in die Entführung. Neben der Virtuosität tritt ein gewisser Heroismus in so starken Zügen hervor, daß die Arie auch dadurch aus dem Ton der Entführung fällt, und

[52] Man kann fast dasselbe sagen von der Arie Fra l'oscure ombre funeste, welche Mozart 1785 für Mlle. Cavalieri zu dem Oratorium Davidde penitente (Nr. 8) komponirte; im ersten Satz tritt der Ausdruck eines ernst bewegten Gefühls durchaus in den Vordergrund, im zweiten aber die Bravour.

[53] Salieri erzählte, daß Gluck bei einer Stelle in seinen Danaiden anstieß, ohne selbst den Grund seines Mißfallens auffinden zu können; nach mehrmaligem Wiederholen derselben rief er dann plötzlich aus: „Nun hab ich es! die Stelle riecht nach Musik!" (Mosel, Salieri S. 79.)

[54] Ursprünglich war die Bravourarie S. 138 von Takt 5 an noch um 11 andere verlängert, in denen die Singstimme mit den Instrumenten konzertirt; auch der Schluß war noch weiter ausgedehnt, indem nach S. 156 Takt 5 noch 15 Takte eingeschoben waren. Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 145), Mozart habe in späteren Jahren eine strenge Recension der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, besonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beiden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden". Von dieser epikritischen Arbeit Mozarts ist sonst nichts bekannt.

namentlich dem Charakter der Constanze nicht entspricht. Die Constanze, wie sie Mozart sich eigentlich gedacht hat, finden wir in der zweiten Arie (10), welche die schwärmerische Sehnsucht des um ihren Geliebten trauernden Mädchens innig und wahr ausdrückt. Wie dem Manne die feste Haltung und Zuversicht, so ist dem Mädchen das träumerische, resignirende Versinken in die Erinnerung an ein entschwundenes Glück naturgemäß, und diesem mädchenhaften Gefühl hat Mozart den schönsten Ausdruck zu geben gewußt. Dieser weibliche Grundton giebt der Arie eine gewisse Verwandtschaft mit denen der Ilia im Idomeneo (S. 666 f.), doch ist dieselbe der Situation gemäß ungleich dunkler gefärbt und greift tiefer in das Gemüth ein. Wie immer zeigt sich auch hier im Vergleich mit anderen Arien, daß da, wo aus dem innersten Kern einer individuellen Situation heraus geschaffen wird, die einzelnen Elemente der musikalischen Gestaltung bedeutender, die formale Durchbildung freier und lebendiger wird[55]. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist hier auch das Kolorit der Instrumentation, namentlich durch die Blasinstrumente, welche einen zarten Schimmer über das Ganze verbreiten. Etwas Ungewöhnliches sind die Bassethörner, welche Mozart bei dieser Arie statt der Klarinetten angewendet hat. Die Behandlung des Orchesters in der ersten Arie (6) erinnert am meisten an die Weise des Idomeneo. Auch in der Partie des Belmont ist die Instrumentation bedeutsam modifizirt. Die zweite Arie (4) ist sehr fein und zart instrumentirt, die Blasinstrumente treten, obwohl keineswegs konzertirend, Solo auf; in den anderen ist ein sehr markiger, kräftiger Ton, der namentlich in der letzten (17) auch glänzend wird.

Das Duett (20), in welchem beide zusammentreten, hat einen von den gewöhnlichen Liebesduetten abweichenden Charakter durch die eigenthümliche Situation erhalten. Im Angesicht des Todes fühlt jeder nur den Schmerz, den andern ins Verderben geführt zu haben, und indem sie sich gegenseitig zu trösten suchen, erhebt die Gewißheit ihrer Liebe, welche der Tod besiegeln aber nicht enden wird, sie zu der Höhe einer schwärmerischen Begeisterung. Diese Empfindung ist in dem ersten,

[55] Es ist schon bemerkt worden, daß Mozart für diese Arie ein Motiv aus der Zaide in eigenthümlicher Weise benutzte; f. S. 633 f.

ruhiger gehaltenen Satz ganz vortrefflich ausgedrückt, innig und klar und mit einer sehr wohl verstandenen Verschmelzung der schmerzlichen Erregung und des liebevollen Trostes; dagegen hält der zweite, bewegtere Satz sich nicht auf gleicher Höhe. Nicht nur sind durch einige Passagen und den zu sehr gedehnten Schluß dem augenblicklichen Effekt Konzessionen gemacht, sondern der Ausdruck steigert sich im ganzen nicht zu dem Schwung einer begeisterten Verklärung, auf den die Situation hinweist[56].

Diesen beiden edlen Gestalten steht im schärfsten Kontrast Osmin gegenüber, der ganz Mozarts Schöpfung ist und sicherlich eine der originellsten Gestalten, welche die dramatische Musik hervorgebracht hat. Gleich die Art, wie er eingeführt wird, ist meisterlich. Nachdem Belmont seine, die edelste Liebe und Treue athmende Cavatine gesungen hat, kommt Osmin aus dem Hause um Feigen zu pflücken; er singt sich behaglich ein Lied dazu (2), es ist auch ein Liebeslied, aber die ängstlichste Eifersucht hat es eingegeben. Der heitern Klarheit in Belmonts Cavatine gegenüber giebt die Molltonart dem Lied einen düster wilden Ausdruck, wie ihn manche Volkslieder haben, denen überhaupt dies Lied glücklich nachgebildet ist. Die Bewegung ist ungeachtet des markirten Rhythmus schwerfällig; es hat etwas Kolossales, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tiefern Oktave wiederholt, um dann um so nachdrücklicher in das wilde Trallalera! auszubrechen. Der ungeschlachte Gesell läßt es sich so wohl in seinem Recken und Dehnen sein, daß man nicht einen Augenblick im Zweifel ist, wie unliebenswürdig er sich zeigen wird, wenn ihm jemand in die Quere kommt[57]. Das zeigt sich denn auch sofort. Da er auf Belmonts wiederholte Anfragen mit angenommener Gleichgültigkeit nicht antwortet, so unterbricht ihn dieser — gleichsam unwillkürlich, mit derselben Melodie des Liedes, das ihn so ärgert —, und nun löst die unverschämteste Grobheit Osmin gehörig die Zunge. Es ist ebenso unterhaltend als belehrend

[56] Tieck, Dramaturg. Blätter II S. 315: „Das Duett ist so, daß es auch wohl kälteren Menschen Thränen entlocken kann". Sogar vor Berlioz (A travers chants p. 243) hat es Gnade gefunden.

[57] Vgl. Lobe, A. M. Z. XLVIII S. 537 ff. [Vgl. L. Börne über Osmin in einer Beurtheilung der Entführung, Ges. Schr. 1868 IV S. 108.]

zu sehen, wie in diesem Duett mit den einfachsten und geläufigsten Mitteln der musikalischen Darstellung eine fortdauernde Steigerung und die lebendigste Charakteristik zu stande gebracht ist. Als er im besten Zug ist, kommt ihm noch Pedrillo in den Wurf und diesem giebt er den aufs höchste gesteigerten Ausbruch seiner Brutalität zu hören, in jener Arie, welche Mozart angegeben hatte (3). Hier wirft Osmin sich in die Brust und sucht ihm mit allem Nachdruck seine Würde und seine Klugheit eindringlich zu machen. Gravität, durch den Rhythmus, die gewichtigen Intervalle, die dissonirenden Vorhalte in der Begleitung ausgedrückt, wechselt mit der ungeduldigsten Hast, wenn er sich erzürnt. Ganz individuell Osminsch aber ist das Behagen, mit dem er sich in dem Gedanken: Ich hab' auch Verstand! förmlich wiegt. Dabei redet er sich selbst immer mehr in Wuth; die Drohungen, die er in einem Athemzuge ausstößt, fallen dem armen Pedrillo wie Keulenschläge auf das Haupt. Die drastische Wirkung liegt in der Betonung, welche diese rasch herausgestoßenen Worte (Part. S. 54. T. 8) dadurch bekommen, daß auf das vom Orchester stark angeschlagene erste Viertel jedes Taktes die Singstimme das zweite, anfangs durch den Quinten-, dann gesteigert im Oktavensprung, hervorhebt. Endlich schließt er triumphirend; man denkt, er ist fertig. Aber er hat nur einen Augenblick Luft geschöpft, um einen neuen Anlauf zu einer wahren Hetzjagd zu nehmen, in der er seinem Gegner das Garaus macht. Mozart schreibt über den Schluß dieser Arie (26. Sept. 1781): „Das Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Aria sey schon zu Ende — das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und anderm Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber" — fährt er fort und spricht in einfachen Worten aus, worin der eigentliche Zauber seiner und aller wahren Kunst liegt — „weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich

keinen fremden Ton zum F [dem Tone der Arie], sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D minore, sondern den weiteren A minore dazu gewählt". In der That ist die Wirkung der Molltonart hier, wie schon an anderen Stellen, wo sie nur vorübergehend berührt wird, außerordentlich. Sie giebt dem Ganzen den Charakter eines wilden Fanatismus, in dem sich Wollust und Grausamkeit berühren, der durch den scharf markirten, aber eintönigen Rhythmus noch stärker hervortritt. Und wie wird dies alles noch durch die Instrumentation gehoben! „Der Zorn des Osmin", schreibt Mozart, „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist". Ihre Wirkung wird dadurch erhöht, daß bis dahin die Instrumentation, soweit sie Osmin charakterisirt, sehr einfach ist. Die Oboen (mit Fagotts und Hörnern) herrschen vor; nur in dem Lied läßt sehr bezeichnend beim letzten Verse: Sonderlich beim Mondenscheine eine schmeichlerische Flöte sich vernehmen. Charakteristische Züge fehlen trotz der sparsamen Mittel doch nicht, z. B. der neckische Eintritt der Oboe bei den Worten: Ich hab' auch Verstand. Hier thut die türkische Musik nun ganz andere Dienste als bloß Lokal und Kostüm zu charakterisiren. Das Schrillen der Pickelflöte, die Schläge von Trommel und Becken, das Klingeln des Triangels erhöhen den Ausdruck des Fanatismus nicht allein, sie geben ihm ein ganz anderes Kolorit[58]; das Betäubende dieser Instrumente, die Athemlosigkeit der Bewegung, die Monotonie des Rhythmus machen den Eindruck, daß man schwindlig werden müßte, wenn das noch eine Weile so fortginge. Allein Mozart macht uns nicht schwindlig; seine Charakteristik gebraucht die stärksten Mittel, aber nicht bis zu dem Grade, daß sie peinlich werden, und mit soviel Humor und Heiterkeit, daß die Totalwirkung eine entschieden komische ist.

Wir lernen den ungeschlachten Burschen noch in verschiedenen Situationen kennen: in allen bleibt er sich gleich. Die

[58] Einen eigenen Effekt machen die gehaltenen Töne der Oboen und Fagotts mit den Vorschlägen



. Ganz ähnlich hat sie Mozart im Figaro im Hochzeitsmarsch angebracht, dem er ebenfalls ein fremdartiges Kolorit geben wollte.

zweite große Arie (19) ist gewissermaßen das Gegenstück zu jener. Er triumphirt, er ist außer sich vor Freude, daß es endlich zum Halszuschnüren kommt, aber es bleibt derselbe wilde Grimm, und bei allem Jubeln und Springen ist es ihm doch die Hauptsache, daß er nun Ruhe hat, daß er sich behaglich strecken und dehnen kann, was denn auch auf dem lang ausgehaltenen A und D, zu dem er die Scala gemächlich hinabsteigt, nach Herzenslust geschieht. Vor allem charakteristisch aber ist hier der Mittelsatz: Schleicht nur säuberlich und leise ihr verdammten Haremsmäuse! Es ist, als sähe man eine wilde Bestie, wie sie bald gähnend sich reckt, bald aufspringt: grimmiges Behagen und wollüstige Faulheit sind durch die Folge von Oktavensprüngen mit den dissonirenden Vorhalten in der Begleitung wunderbar charakterisirt, sowie die Triolenpassage, welche vom Orchester fast nur im Unisono unterstützt wird, als gäbe es für so etwas keine Harmonie, eine unsägliche Brutalität der Freude ausdrückt, die nur noch durch den schrillen Jubel am Schluß überboten wird[59]. Als wahrer Poltron zeigt er sich aber im Duett mit Blondchen (9), die ihn durch ihre schnippische Impertinenz vollständig unterm Pantoffel hat; er sucht sich zwar in die Brust zu werfen, indem er in die tiefste Tiefe seines Basses hinabsteigt, allein sie schlägt durch Persiflage den plumpen Gesellen ganz aus dem Felde. Das Klagelied, welches er darauf anstimmt: Ihr Engländer, seid ihr nicht Thoren, ihr laßt euren Weibern den Willen! ist das Gegenstück zu seinem Liebeslied und klärt völlig über dasselbe auf. Hier ist nichts von der Wildheit, welche dort in Lüsternheit und Eifersucht zum Vorschein kam, sondern nur klägliches Jammern einer Sklavenseele, die sich vor dem resoluten Frauenzimmer ebenso fürchtet, wie vor seinem Herrn und Gebieter. Auf die artigste Weise und mit den einfachsten musikalischen Mitteln ist im letzten Satze charakterisirt, wie Osmin auch den Schein der Überlegenheit aufgiebt und auf allen Punkten sich zurückzieht. Von einer andern Seite wird er uns wieder in dem Duett (14)

[59] Mozart hat hier nur die Pickelflöte, welche für das zapfenstreichartige Hauptmotiv charakteristisch angewendet ist und namentlich dem Schluß einen grellen und wilden Ausdruck giebt. Sehr eigenthümlich sind die Klarinetten gebraucht, besonders wo sie von den anderen Blasinstrumenten abgesondert in gehaltenen Tönen die Baßstimme unterstützen.

vorgeführt, in welchem Pedrillo ihn zum Trinken verleitet[60]. Seine Bedenken sind bald überwunden, und nun thut er es dem Pedrillo zuvor. Daß die Persönlichkeit des Sängers Veranlassung bot, auch hier Osmin musikalisch als Hauptperson hervortreten zu lassen, kam nur der Situation zu Hülfe; man braucht nur zu hören, mit welch triumphirendem Übermuth er nach Pedrillo das Hauptmotiv vorträgt, um gewiß zu sein, wo die Wirkung des Weins am lebhaftesten empfunden wird[61], und auch wo die rasch geschlossene entente cordiale sich im Unisono ausspricht, behält Osmin noch mit der tiefen Oktave die Oberhand. Aber auch hier hält Mozart Maß; weiter als bis zu einem heiteren Scherz läßt er es musikalisch nicht kommen, die Trunkenheit und das Einschlafen Osmins zog er nicht in den Bereich seiner Darstellung. Am wenigsten scharf charakterisirt ist Osmin in dem Terzett (7), von welchem Mozart seinem Vater folgenden Bericht giebt (26. Sept. 1781):

Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Act. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit seiner Constanze im Garten zusammenzukommen. Der Bassa hat ihn in seine Dienste genommen, Osmin als Aufseher und der davon nichts weiß, ist als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will sie nicht in den Garten lassen. Das Erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja alles, was zu einem Schluße von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.

[60] Die Äußerung Mozarts in seinem Brief an den Vater (26. Sept. 1781): „das Saufduett, welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht“, läßt schließen, daß er hier eine frühere Komposition verwendet habe, von der mir übrigens nichts bekannt geworden ist. Die türkische Musik im Verein mit Trompeten (ohne Pauken) ist auch hier wieder aufs trefflichste angewandt um die aufgeregte Weinlaune Osmins zu charakterisiren.

[61] Dies Thema ist offenbar ursprünglich so erfunden, wie Osmin es singt; die mit einer klangvollen Stimme verbundene Kehlfertigkeit Fischers brachte es dem weniger beweglichen Tenor gegenüber, der den nüchternen Pedrillo sehr gut charakterisirt, zur doppelten Geltung. Vortrefflich ist gleich anfangs die Wirkung der durch Pickel- und gewöhnliche Flöte verstärkten Geigen, welche die von einer einfachen aber bewegten Begleitung getragene Melodie ganz leise hervorheben. Es liegt etwas ganz eigenthümlich sinnlich Verführerisches in diesem melodischen Rieseln und Rauschen, das sich in ganz ähnlicher Weise im Liede des Mohren in der Zauberflöte wiederfindet.

Man sieht, es war ihm diesmal mehr um den lebendigen Ausdruck der Situation als um detaillirte Charakteristik zu thun; auch sind alle drei Personen in ihrem Schelten und Drängen einander wesentlich gleich, selbst Belmont wird von der allgemeinen Hast ergriffen. Daher ist die „ziemlich gute" dreistimmige Schreibart, welche durch die selbständige, meist imitatorische Stimmführung eine fortdauernde, lebhafte Regsamkeit hervorruft, durch die dramatische Situation indicirt, wenn sie gleich durch die strengere Form die individuelle Charakteristik beschränkt.

Ergötzlich tritt Osmin zuletzt noch im Schlußgesang hervor. Während alle anderen in der damals beliebten Form des Rundgesanges ihren Dank aussprechen, versucht er es vergebens, sich in demselben Gleis zu halten, der Rundgesang bleibt ihm in der Kehle stecken, und unwillkürlich macht sich sein Ingrimm Luft: die Parforcejagd vom ersten Akt mit der obligaten Janitscharenmusik rauscht noch einmal an unseren Ohren vorüber.

Wenn man in der Partie des Osmin auch einzelne der ausgeprägten Form des italiänischen Baßbuffo entnommene Elemente gewahrt, so hat Mozart dieselben doch in durchaus eigenthümlicher Weise ausgebildet und mit seiner eigenen Schöpfung innig verwebt. Was aber die Partie des Osmin auszeichnet, die durchgeführte Charakteristik einer bestimmten Individualität aus dem Grunde ihres Wesens heraus, das hebt sie weit über die gewöhnlichen Buffopartien hinaus, welche einzelne komische Züge einer übrigens charakterlosen Person aufheften, und macht sie zu einem glänzenden Zeugnis für Mozarts eminente Begabung zu dramatischer Gestaltung.

Zu dieser Rolle muß man sich auch einen Darsteller wie Fischer vergegenwärtigen, zu dessen Charakteristik Reichardt sagt (Musikal. Monatsschr. 1792 S. 67): „Er ist ein vortrefflicher Baßsänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors (ihr Umfang war [Notenbeispiel]), dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme giebt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen

galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßsänger gehabt hat, und in seiner Action weiß er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen"[62].

Solche Mittel machten auch ganz besondere Effekte möglich. Dahin gehört die eigenthümliche Steigerung, welche Mozart dadurch hervorbringt, daß er eine Stelle in der tieferen Oktave wiederholen läßt, wie im Liede und in beiden Arien Osmins bei den Worten: Ich hab' auch Verstand (3) und Denn nun hab ich vor euch Ruh! (19). Ebenso läßt Mozart in der schönen, ebenfalls für Fischer (1787) komponirten Arie Non sò d'onde viene (512 K., S. VI 35), welche bereits besprochen wurde (S. 478), eine ausdrucksvolle getragene Stelle auch eine Oktave tiefer wiederholen, was dort von großartig schöner Wirkung ist.

Um sich aber von der Bedeutung Fischers eine ausreichende Vorstellung zu machen, muß man mit dieser durchaus komischen Partie des Osmin die beiden ernsten Arien zusammenstellen, welche Mozart für ihn komponirte. Die eine so eben erwähnte Non sò d'onde viene, breit angelegt und im großartigen Stil, zeigt den ganzen Umfang und Reichthum von Fischers Gesangmitteln im günstigsten Lichte. Die andere Aspri rimorsi atroci (Metastasio, Temistocle A. III, sc. 8), im Jahr 1783 komponirt (432 K., S. VI. 29), ist durch den starken Ausdruck einer düstern, heftig bewegten Stimmung merkwürdig, in welche auch kein heller Lichtstrahl fällt. Auf ein ausdrucksvolles Recitativ folgt ein einziger Satz (Allegro, F moll) in einer unaufhaltsamen Bewegung, welcher die fast ununterbrochenen Triolen der Saiteninstrumente den Charakter einer zitternden Unruhe geben. Die Singstimme tritt durch scharfen Rhythmus und häufige dissonirende Intervalle sehr bedeutsam hervor, wiewohl sie meist deklamatorisch gehalten ist und eine eigentliche Cantilene gar nicht zum Vorschein kommt; die Blasinstrumente heben die starken Accente, namentlich der harmonischen Behandlung, wirksam hervor. So rauscht der ganze Satz wie ein düsteres Nachtstück rasch vorüber und verklingt zuletzt in einem dumpfen Grollen. Durch

[62] [„Ein vortrefflicher Bassist, welcher die tiefsten Töne mit einer Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit singt, die man sonsten nur bei guten Tenoristen antrifft". Geblers Briefe S. 105.]

den ungebrochenen Ausdruck einer finsteren Leidenschaft steht diese Arie unter den Mozartschen sehr eigenthümlich da, und es wäre fast unbegreiflich, daß sie für ein Konzert bestimmt wurde, wenn nicht Fischer der Sänger gewesen wäre, der er war — ausgezeichnet in jeder Gattung des Vortrags.

Bei weitem nicht so bedeutend wie die Hauptpersonen charakterisirt sind Blondchen und Pedrillo, die auch an der Handlung nur in zweiter Reihe betheiligt sind. Blondchen, in dem Duett mit Osmin zu ihrem Vortheil bedacht, hat außerdem noch zwei Arien, von denen die erste (8) noch etwas an das absichtliche Zurückschieben der seconda donna erinnert und sich in keiner Weise auszeichnet. Bemerkenswerth ist eine Koloratur bis zum ; die als ein Zeugnis für Mlle. Teyber gelten kann[63]. Sehr viel eigenthümlicher und frischer ist die zweite Arie (12), in welcher eine herzliche Freude in so lebhafter und, ohne daß die Sphäre einer gutmüthigen Soubrette überschritten würde, so liebenswürdiger Weise ausgedrückt ist, daß man bei munterem, natürlichem Vortrag unwillkürlich in die gute Stimmung hineingezogen wird. Unverkennbar kommt hier ein deutsches Element zur Geltung — wie man denn auch an die Zauberflöte erinnert wird —, und wir finden hier die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen[64].

Die Arie des Pedrillo (13) hat Mozart, vielleicht durch den Anfang Frisch zum Kampfe! verleitet, etwas zu soldatenhaft gehalten, und wenn auch hier und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet wird, so ist das Ganze doch für diese Person zu kräftig und glänzend[65]. Dagegen ist die Ro-

[63] [In der ersten Anlage war die Arie bedeutend länger, indem der S. 99, Takt 18 beginnende 2. Theil nach 10 Takten zu einem Zwischensatze in D dur leitete, welcher dann nach weiteren 12 Takten, die mit einer Fermate schlossen, in das erste Thema zurückführte; hierauf erst folgte die im Text der neuen Partitur von obiger Stelle an enthaltene Entwicklung, welche aber nach S. 100, Takt 3 nochmals im 7. Takte erweitert war. Vgl. Anh. S. 293 der neuen Ausg.]

[64] Diese Arie ist nicht allein reicher instrumentirt, sondern auch die Orchesterpartie fein ausgeführt; namentlich ist die Begleitung bei den Worten Ohne Aufschub will ich springen ungemein lebhaft und zierlich. Auch sie ist von Mozart gekürzt. [S. 296 Anh. der neuen Ausg.]

[65] Arnold (Mozarts Geist S. 375 f.) faßt die Arie so auf, als wolle Pedrillo sich Muth einsprechen und traue seinen eigenen Worten nicht.

manze, welche er im dritten Aufzug zur Cither singt (18), ein Kleinod der feinsten Charakteristik. Den Pedrillo geht diese zwar nichts an, denn er singt die Romanze nicht aus seiner persönlichen Empfindung, sondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieser originellen Harmonien und Rhythmen, die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Zusammensinken ist so phantastisch, so märchenhaft, daß wir selbst im Mohrenland zu sein glauben und uns gern überreden lassen, das sei echt maurische Musik. Wir haben es aber bloß mit Mozarts Musik zu thun, der aus sich heraus schuf, was der Situation musikalisch entsprach, und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einließ[66]. Ebenso sind auch die beiden Chöre (5. 21) nicht bloß durch die türkische Musik als Janitscharenchöre — so bezeichnet Mozart sie in der Partitur[67] — charakterisirt, sondern durch eigenthümliche Rhythmen und Harmonien, welche ihnen ein fremdartiges und volksthümliches Wesen geben, ohne daß gerade darauf Bedacht genommen wäre, ob es auch wirklich echt türkisch sei[68].

Wir haben schon zu bemerken Gelegenheit gehabt, wie die Ensemblesätze aus einer bedeutenden Situation hervorgehen und daher auch für die Charakteristik der musikalischen Darstellung wesentlich sind; ganz besonders gilt dies von dem Quartett (16), welches den Schluß des zweiten Aufzugs bildet. Belmont und Constanze sehen sich im Garten des Bassa zum erstenmal wieder, auch Pedrillo und Blondchen finden sich hier; die Zusammenkunst der Liebenden ist um so bedeutsamer, als sie zugleich die Vorbereitung für die nahe Flucht derselben sein

[66] [Am Schlusse des vierstrophigen Liedes steht in der Partitur, in welcher die Worte aller Strophen unter die Musik geschrieben sind: „nach der zwoten Strophe wird eingehalten und darunter geredet; dann wieder angefangen", und zwar letzteres, wie aus dem beigesetzten Zeichen hervorgeht, an der Stelle des Ritornells, wo dasselbe durch das Gespräch unterbrochen wurde, so daß also nicht das ganze Ritornell zu wiederholen ist. Dieser früher nicht beachtete Zug ist in der neuen Ausgabe hergestellt, Part. S. 211, Wüllner R. B. S. 76.]

[67] Von dem ersten schreibt er dem Vater (26. Sept. 1781): „Der Janitcharen-Chor ist als solcher alles was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben".

[68] Ulibicheff, der hierüber treffende Bemerkungen macht, weist auf die Ähnlichkeit mancher Wendungen — namentlich im Wechsel der verwandten Dur- und Molltonarten — mit russischen Nationalmelodien hin, die Mozart vielleicht beim Fürsten Gallizin habe kennen lernen (II p. 375 f.).

soll. Eine ungewöhnlich gehobene, allen gemeinsame Grundstimmung ist dadurch gegeben; allein theils führt die eigenthümliche Situation mancherlei Schwankungen des Gefühls herbei, theils sind auch die auftretenden Individuen sehr verschiedener Natur: diese Mannigfaltigkeit zu einem künstlerischen Ganzen zu vereinen ist also die Aufgabe des Komponisten. Sehr glücklich kommt die scenische Einrichtung hier dem Bedürfnis einer bestimmten Gliederung entgegen. Die beiden Liebespaare gehen in traulichem Gespräch im Garten hin und her; sie können daher getrennt, nach einander oder auch zusammen gehört werden, wie es die Situation und die musikalische Gruppirung verlangt. Anfangs gestaltet sich die Sache einfach. Die Hauptpersonen, Constanze und Belmont, sprechen ihre Empfindungen in einem kurzen, duettartigen Satz aus, der jenen edlen, herzlichen Charakter trägt, wie ihn Mozart für die Liebenden ausgeprägt hat. Während sie sich abwenden, treten Pedrillo und Blondchen vor, in der Verabredung zur Flucht begriffen; dem gemäß ist in der Musik der Ton einer leichten, heiteren Unterhaltung angeschlagen. Aber auch sie sind mit ihren Gedanken bei der bevorstehenden glücklichen Wendung ihres Geschickes, und da Belmont und Constanze sich nähern, so vereinigen sich ganz natürlich alle in dem Ausdruck dieses freudigen Gefühls. Kleine Züge charakterisiren den Meister; die Unterredung zwischen Pedrillo und Blondchen bewegt sich in A dur und schließt in dieser Tonart mit einer leichten Phrase, die dem Charakter dieses Mädchens gemäß die Worte Wär' der Augenblick schon da! ausdrückt. Sofort nimmt das Orchester dieselbe Phrase mit großem Nachdruck auf, — der ebenso wohl in dem frischen Ergreifen der Tonart D dur als in dem kräftigen Unisono liegt — als sollte uns zugerufen werden: er ist da! und führt ebenso einfach als ausdrucksvoll mit einem Schlage in das Hauptmotiv zurück, welches nun bedeutsam gesteigert zur vollen Geltung kommt:



Allein jetzt trübt sich die Stimmung; Belmont kann eine Regung der Eifersucht nicht beherrschen, beklommen und verlegen sucht er Constanze, die ihn gar nicht versteht, seine Zweifel auszudrücken; auch Pedrillo äußert sich gegen Blondchen in ähnlicher Art, die ihn freilich besser versteht. Sehr artig plaudert die Oboe das aus, was die eifersüchtigen Liebhaber auszusprechen sich noch nicht recht getrauen. Darüber kommt Belmont mit Constanze zurück. Nun sprechen sich beide Männer aus, zugleich, jeder in seiner Art, Belmont frei und edel, Pedrillo mit schwatzhafter Hast, Constanze bricht in Thränen aus, Blondchen giebt Pedrillo als Antwort eine Ohrfeige; die Frauen beklagen sich, die Männer gestehen, daß sie zu weit gegangen waren. Nachdem diese sich kreuzenden Empfindungen in raschem Wechsel lebhaft ausgesprochen sind, sammeln sich die Liebenden aus der Verwirrung, besinnen sich auf ihre wahre Empfindung und bereiten so die Versöhnung vor. Der kurze Ensemblesatz, in welchem Mozart diese innere Läuterung vollzieht (Andantino $^6/_8$), ist einer jener Mozartschen Sätze, von denen ein Freund zu sagen pflegt, der liebe Gott hätte sie nicht anders machen können; die reinste Schönheit und ein wahrhaft seliges Genügen durchdringt diese einfachen und anspruchslosen Töne in wunderbarer Weise. Der Zauber solcher Konzeptionen ist in Worten nicht wiederzugeben, und ebenso wenig läßt es sich vollständig nachweisen, durch welche Mittel diese Wirkung erreicht wird; doch ist es immer von Interesse, dem Meister in die Werkstätte zu sehen. Daß hier außer dem Rhythmus und der harmonischen Behandlung ganz besonders auch die Tonart (A dur) wirkt, ist leicht zu sehen. Theils giebt sie für die Singstimme eine Lage, welche die klarsten und klingendsten Töne geltend macht, was durch die tiefe aber sonore Lage der begleitenden Saiteninstrumente noch sehr gehoben wird, theils macht sie, obgleich die der Haupttonart nächste, durch das, was vorherging, den überraschenden Eindruck einer neuen und fernliegenden. Denn auf den ersten Satz in D dur folgte einer in G moll, der sich aber den nach der anderen Seite liegenden Durtonarten zuwendet, und dann entschieden nach Es dur, B moll, F dur führt; zwar wird darauf D moll berührt, aber nur um durch C moll und B dur wieder in G moll zu schließen, worauf ein rascher Übergang nach E dur (als Dominantakkord zu A moll) führt.

Nach diesem unruhigen Wechsel entlegener Tonarten ist der Eintritt von A dur außerordentlich beruhigend, und daß in dem ganzen Satz diese Tonart festgehalten wird, giebt ihm einen besonderen, wohlthuenden Reiz. Aber die Versöhnung ist noch nicht ausgesprochen; die Männer bitten zwar um Verzeihung, allein die Frauen lassen sie erst noch ihr Unrecht fühlen, und hier ist es Blondchen, die von Rechtswegen die Überlegenheit ihrer geläufigen Zunge geltend macht, während die Männer immer dringender werden, bis endlich der Friede geschlossen ist. Auch dieser Satz, ein Muster dramatischer Charakteristik durch die meisterhafte selbständige Stimmführung[69], wirkt durch den Gegensatz zum vorhergehenden erst in der rechten Weise. Namentlich weist das feine Maßhalten im Ausdruck des Komischen, das dem innigen Gefühl der gekränkten Liebe gegenüber wie ein heiterer Sonnenblick über eine ernste Landschaft streift, auf jene tiefe, gemüthliche Stimmung zurück, sowie dagegen die heitere Lösung dadurch vorbereitet wird. Nachdem die Verzeihung ausgesprochen ist, löscht die Empfindung der vollen Befriedigung jede Spur vergangener Leiden aus. Nach so vielfach wechselnder Anspannung war auch musikalisch eine völlige Abspannung Bedürfnis. Der letzte Satz ist daher mit Recht der Stimmung gemäß feurig und glänzend, aber sehr einfach gehalten; er geht fast gar nicht aus der Haupttonart heraus, mehrfache kanonische, sehr leichte Eintritte der Singstimmen, rauschende Instrumentation und ein ungemein wirksames Crescendo zum Schluß geben ihm eine unausgesetzt treibende und belebende Kraft.

Dies war der erste wahrhaft dramatische, große Ensemblesatz einer deutschen Oper; in ihm finden wir das konzentrirt, was Mozart in seiner Entführung für die deutsche Oper durch die That errungen hat: völlig freie Verwendung aller Mittel des Gesanges und Orchesters für den musikalischen Ausdruck der Empfindung, ohne Beschränkung bindender Normen als der im Wesen der Musik und der dramatischen Charakteristik begründeten Gesetze.

Auf die meisterhafte Behandlung des Orchesters in der Entführung ist wiederholt hingedeutet worden, es bedarf kaum der

[69] Von vortrefflicher Wirkung ist es, daß Blondchen fortwährend in Triolen ($^{12}/_{8}$ gegen $^{4}/_{4}$) gegen die ruhig fortgeführten Melodien der übrigen ansingt.

Erinnerung, daß Mozart sich alle Vortheile zu Nutze machte, welche das vortreffliche Wiener Orchester ihm darbot; namentlich sind die Blasinstrumente reichlich und glänzend angewandt. Im Verhältnis zum Idomeneo ist die Instrumentation nicht sowohl sparsamer, — denn die rechten Mittel sind immer mit voller Hand verwendet — als durchsichtiger; die Neigung, die verschiedenen Instrumente selbständig zu beschäftigen, Nebenmotive geltend zu machen u. s. w. ist beschränkt, das Detail ist der Bühnenwirkung wegen leichter behandelt.

„Ich getraue mir den Glauben auszusprechen", sagt Weber, „daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthezeit er nie so wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen"[70].

26.

Der Brautstand.

Man hat oft darauf hingewiesen, daß Mozart die Entführung als Bräutigam geschrieben habe und manche Ähnlichkeit seines eigenen Liebesverhältnisses mit dem in der Oper dargestellten hervorgehoben, um daraus die Tiefe und Wahrheit im Ausdruck der Liebe in seiner Musik zu erklären. Gewiß mußte Mozart wahre Liebe warm empfunden haben, um sie so wiederzugeben. Aber vergegenwärtigt man sich die Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, mit denen Mozart als Bräutigam zu kämpfen hatte, so wird man sich vielmehr wundern, daß er unter solchen Umständen überhaupt komponiren konnte, und die Entführung wird ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu schaffen den Künstler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher das wahre Kunstwerk geboren wird.

[70] C. M. v. Webers Lebensbild III S. 191. Vgl. A. Wendt, Leipz. Kunstbl. 1817 S. 189 ff. (Heinse, Reise- und Lebensskizzen I S. 298 ff.)

Wir sahen bereits, wie erwünscht es Mozart war, als er das Haus des Erzbischofs verlassen mußte, eine Wohnung bei Mad. Weber, seiner alten Freundin von Mannheim her, zu finden. Sie lebte, nachdem Aloysia mit dem Schauspieler Lange verheirathet war, mit ihren übrigen drei Töchtern in keiner bequemen Lage und war zufrieden, wenn sie ein paar Zimmer vermiethen konnte; er fand sich dort behaglich, weil man ihm bei seinen kleinen Haushaltungssorgen, mit denen er selbst sich schlecht abzufinden wußte, freundlich zur Hand ging. Allein dem Vater war diese Gesellschaft gar nicht recht; er fürchtete, Webers möchten Wolfgang ins Garn locken, wie seiner Meinung nach in Mannheim. Er fühlte sich durch das, was dieser ihm zur Beruhigung schrieb, keineswegs befriedigt und drang in ihn, sich eine andere Wohnung zu nehmen; Wolfgang erklärte sich dem auch nicht abgeneigt, wenn er ein gutes Logis finden könnte. Da sich nicht gleich eins fand, wohl aber das Gerücht nach Salzburg kam, Mozart werde eine Tochter der Mad. Weber heirathen, bestand der Vater mit größerem Nachdruck auf seinem Verlangen. Wolfgang antwortete (25. Juli 1781):

Ich sage noch einmal, daß ich schon längst im Sinn gehabt, ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geschwätz der Leute; und mir ist leyd, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wahres Wort ist, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wissen, was gewisse Leute für Freude haben können, ohne allen Grund so in den Tag hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, so heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtseyn war gar die Rede nicht; über das sind sie hinausgesprungen, sondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebtage nicht ans Heyrathen gedacht habe, so ist es gewiß jetzt! Denn (ich wünsche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich jetzt wirklich durch eine Heyrath mein Glück machen könnte, so könnte ich ohnmöglich aufwarten: weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erst an zu leben und soll mir es selbst verbittern? Ich habe gewiß nichts über den Ehestand, aber für mich wäre er dermalen ein Uebel. — Nun, da ist kein ander Mittel, ich muß, wenn es schon nicht wahr ist, wenigstens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts anderm beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kömmt der kann nicht einmal sagen, daß ich mit ihr soviel Umgang habe wie mit allen anderen Geschöpfen Gottes; denn die Kinder gehen selten aus,

nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemals mit, weil ich meistens nicht zu Hause bin zur Comödienstunde. Ein paarmal waren wir im Prater, und da war die Mutter auch mit; und ich, da ich im Hause bin, konnte es nicht abschlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine solche Narrensreden. Dann muß ich aber auch sagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte [1], — und da die Mutter solche Reden selbst gehört und auch von mir aus weiß, so muß ich sagen, daß sie selbst nicht mehr will, daß wir zusammen wohin gehen sollen, und mir selbst gerathen hat, wo anderst hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn sie sagt, sie möchte nicht unschuldigerweise an meinem Unglück Schuld sein. — Das ist also die einzige Ursache, warum ich schon längst (seitdem man so schwätzt) im Sinn gehabt wegzuziehen, und insoweit Wahrheit gilt, habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Ursache; — und wenn diese Reden nicht gingen, so würde ich schwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein schöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und so freundschaftliche und gefällige Leute — schwerlich. Ich will auch nicht sagen, daß ich im Hause mit der mir schon verheyratheten Mademoiselle trotzig seie und nichts rede, aber, verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt — und das ist nur Abends, wenn ich zu Hause soupire, denn Morgens schreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich selten zu Hause, und also — sonst weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich gespaßt habe, so müßte ich leicht 100 Frauen haben. — Nun leben Sie recht wohl, liebster, bester Vater, glauben Sie und trauen Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtschaffenen Leute die besten Gesinnungen hat, und warum sollte er sie für seinen lieben Vater und Schwester nicht haben? Glauben Sie ihm mehr, und trauen Sie ihm mehr als gewissen Leuten, die nichts besseres zu thun haben, als ehrliche Leute zu verläumden.

Wie die unmittelbare Nachbarschaft sich auch beim Komponiren bemerklich machen konnte, davon legt ein unvollendet gebliebenes Allegro einer Klaviersonate (400 K., S. XXIV. 26) ein naives Zeugnis ab. Nach einem sehr muntern ersten Theil wird im zweiten ein elegischer Ton angeschlagen in einer bestimmt accentuirten Wechselrede, und den charakteristischen Phrasen sind die Namen der jüngeren Schwestern beigeschrieben:

[1] K. R[isbeck] erzählt (Briefe über Deutschland I S. 193), in Wien sei es eine Schuldigkeit das Frauenzimmer, welches man irgendwohin begleitet, frei zu halten, auch wenn man mit demselben keine besondere Verbindung habe. Mozart dachte wohl auch an seine frühere, vom Vater hart getadelte Freigebigkeit gegen Webers (S. 473).



Die Familie Meßmer hatte Mozart eine Wohnung in ihrem Hause auf der Landstraße angeboten, allein er konnte sich nicht entschließen, darauf einzugehen; „das Haus ist nicht mehr wie sonst", schreibt er der Schwester (22. Dez. 1781). Meßmer hatte Vinc. Righini (1756—1812), „weiland Operabuffa-Sänger und dermalen Compositeur" bei sich im Quartier, war sein großer Freund und Beschützer und die gnädige Frau noch mehr (13. Juli 1781). Von diesem schreibt er auf die Nachfrage des Vaters, daß er viel Geld mit Scolarisiren gewinne und in den Fasten seine Kantate — wahrscheinlich Il natale d'Apollo — zweimal mit gutem Erfolge aufgeführt habe. „Er schreibt recht hübsch; er ist nicht ungründlich, aber ein großer Dieb. Er giebt seine gestohlenen Sachen aber so mit Ueberfluß wieder öffentlich Preis und in so ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können" (29. Aug. 1781) [2].

Auch eine andere musikalische Familie wünschte ihn in ihr Haus zu ziehen, und der Vater schien eine nähere Verbindung mit derselben nicht ungern zu sehen. Wolfgang war an Herrn Aurnhammer empfohlen, dessen „dicke Fräulein Tochter" Josephine für eine der ersten Klavierspielerinnen galt, wurde dort sehr freundlich aufgenommen und oft eingeladen, so daß er seinem Vater melden konnte (27. Juni 1781): „Ich bin fast täglich nach Tische bei Hrn. v. Aurnhammer; die Fräulein ist ein Scheusal! — spielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles" [3].

[2] Zelter sagt, Righini sei ungefähr in Berlin gewesen was Salieri in Wien; „vielleicht von etwas frischerem Wesen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich" (Briefw. mit Goethe II S. 29). Vgl. A. M. Z. XVI S. 875.

[3] Sie pflegte alle Jahre in einem Konzert „den Beweis ihrer Existenz und Fleißes zu geben", wie es in einem Bericht vom Jahre 1799 heißt (A. M. Z. I S. 523); „dieser letztere ist aber auch Alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann" (vgl. A. M. Z. VI S. 471. VII S. 469. Reichardt,

Es wäre ihnen gelegen gewesen, Mozart in ihre unmittelbare Nähe zu ziehen. Allein dieser war mit der Wohnung, welche man ihm aufschwatzen wollte, keineswegs zufrieden; es war eine Wohnung „für Ratzen und Mäuse, aber nicht für Menschen. Die Stiege mußte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne suchen; das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. — Die Frau selbst nannte das Haus das Ratzennest, — mit einem Wort, es war fürchterlich anzusehen". Noch weniger Neigung fühlte er auf einen allzu intimen Verkehr mit dieser Familie und die Intentionen, welche er dort wahrzunehmen glaubte, einzugehen. Da er fand, daß sein Vater Vertrauen auf dieses Haus setzte, so sah er sich gezwungen, das Gute und das Üble davon aufrichtig zu sagen (22. Aug. 1781). Die nun folgende Schilderung der Familie ist allerdings etwas „schlimm", aber so charakteristisch für den Beobachter derselben, daß sie hier nicht fehlen darf.

Er ist der beste Mann von der Welt, — nur gar zu gut, denn seine Frau, die dümmste und närrischste Schwätzerin von der Welt, hat die Hosen, so daß, wenn sie spricht, er sich kein Wort zu sagen traut; er hat mich, da wir öfters zusammen spazieren gegangen, gebeten, ich möchte in seiner Frauen Gegenwart nichts sagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben. Nun, zu so einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; — — er ist ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bei ihm zu Mittage speisen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu lassen, — sie wären freilich auch mit einer Mittagsuppe nicht bezahlt. Doch glauben solche Leute Wunder was sie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, sondern wegen dem ihrigen. — — Von der Mutter will ich gar keine Beschreibung machen, genug, daß man über Tisch genug zu thun hat, um das Lachen zu halten — basta! Sie kennen die Frau Adlgasserin, und dieses Meuble ist noch ärger, denn sie ist dabey medisante, also dumm und boshaft. Von der Tochter also. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, so müßte er zu ihrem Gesicht Zuflucht nehmen. Sie ist dick wie eine Bauerndirne, — und geht so bloß — daß man ordentlich lesen kann: ich bitte euch, schauet hierher! Das ist wahr, zu sehen ist genug, daß man blind werden möchte, aber man ist auf den ganzen Tag gestraft genug, wenn sich unglücklicherweise die Augen drauf

Mus. Ztg. I S. 128). Noch im Jahre 1813 trat sie, die „einstens in Wien als Klavierspielerin excellirte" (A. M. Z. XV S. 372), öffentlich mit ihrem „fertigen und schulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel" auf (A. M. Z. XV S. 300). [Hanslick, Gesch. des Konzertwesens in Wien S. 125.]

wenden — — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geschrieben, wie sie Clavier spielt; ich habe Ihnen geschrieben, warum sie mich gebeten ihr beyzustehen[4]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht sekkiren! Sie ist nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich soll den ganzen Tag dort sitzen und da will sie die artige machen! — aber wohl noch mehr: sie ist seriensement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn sie nahm sich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas später kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr, — ich sahe mich also gezwungen, um sie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu sagen. Das half aber nichts, sie wurde noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit sehr höflich, ausgenommen sie kam mit ihren Possen, dann wurde ich grob; — da nahm sie mich aber bey der Hand und sagte: Lieber Mozart, seyen Sie doch nicht so böse, und Sie mögen sagen was Sie wollen, ich habe Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt sagt man, daß wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein Gesicht nehmen mag. Sie sagte zu mir, daß wenn so was zu ihr gesagt würde, sie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewissen Person, daß sie es bejahet habe, mit dem Zusatz, daß wir alsdann zusammen reisen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich sagte ihr also letzthin die Meynung wacker, und sie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, sondern nur alle anderte Tage zu ihr, und so wird es nach und nach abnehmen. — Sie ist nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor sie mich gekannt, hat sie im Theater, als sie mich gehört, gesagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm seine Variationen mit dem nämlichen Gusto vorspielen. Aus dieser Ursache bin ich nicht hingegangen, weil das eine stolze Rede war, und weil sie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon, daß ich den anderen Tag hingehen sollte.

Das alles verhinderte doch nicht, daß er Frl. Aurnhammer mit seiner gewohnten Gutmüthigkeit unterstützte. In einer Akademie bei Aurnhammer (23. Nov. 1781) spielte er mit ihr das

[4] Sie wollte noch einige Jahre im Klavierspiel studiren, dann nach Paris gehen und „Metier machen". In Cramers Magazin der Musik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Auernhammer ist eine ausgezeichnete Meisterin im Klavier, worin sie auch Stunden giebt; ich habe sie schon lange nicht gehört. Sie ist es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat". In Variationen versuchte sie sich auch selbst, pflegte dergleichen in ihren Konzerten zu spielen und drucken zu lassen (Mus. Corresp. 1791 S. 362. 1792 S. 195). Sie hatte es 1799 schon bis auf Opus 63 gebracht (A. M. Z. II S. 90).

Konzert a due (365 K., S. XVI. 10) und eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu komponirt war und „allen Succeß hatte" (381 K., S. XIX. 3), später spielte er auch in einem seiner Konzerte mit ihr vierhändig (26. Mai 1782) und schob eine Reise nach Salzburg auf, weil er ihr versprochen hatte, in ihrer Akademie im Theater zu spielen (3. Nov. 1782). Auch hat er ihr die 1781 erschienenen Sonaten für Klavier und Violine (376—380 K., S. XVIII. 32—36) gewidmet.

Im September hatte er denn wirklich eine neue Wohnung (am Graben 1175, 2. Stock) bezogen, in der es ihm freilich gar nicht behagte; es kam ihm vor, „als wenn einer von seinem eigenen commoden Reisewagen sich in einen Postwagen setzte". Er hatte seinem Vater dies Opfer gebracht und durfte nun auch gegen diesen die Bitte aussprechen, nicht dem Geschwätz anderer Leute zu glauben, sondern ihm das Vertrauen zu schenken, daß er „der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde" (5. Sept. 1781). Allein die Unbehaglichkeit seiner häuslichen Existenz bei unausgesetzter Thätigkeit drängte ihm den Wunsch nach einer eigenen Häuslichkeit immer entschiedener auf. Das Gerede der Leute, die Einsprache des Vaters, die dadurch bewirkte Trennung wirkten mit dahin, daß eine Neigung zu Constanze Weber sich in ihm immer bestimmter ausbildete; er gewann die feste Überzeugung, daß sie ihn glücklich machen würde, und da sie seine Neigung erwiederte, verlobte er sich mit ihr. Daß es schwer sein würde, die Billigung des Vaters für diesen Schritt zu gewinnen, konnte ihm nicht zweifelhaft sein; mit großer Offenheit legt er ihm alles vor, was ihn zu diesem Schritt bewegen mußte. Nachdem er ihm die Aussichten, welche er damals auf eine gesicherte Stellung zu haben glaubte und die Schritte, welche er in dieser Absicht gethan, auseinandergesetzt hat, fährt er fort (15. Dez. 1781):

Mein Bestreben ist unterdessen etwas wenig gewisses hier zu haben — dann läßt es sich mit der Hülfe des Unsicheren ganz gut hier leben — und dann — zu heyrathen. Sie erschrecken vor diesem Gedanken? — Ich bitte Sie aber, liebster, bester Vater, hören Sie mich an! — Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müssen, nun erlauben Sie auch daß ich Ihnen meine Ursachen und zwar sehr gegründete Ursachen entdecke. Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel. Ich kann ohnmöglich so leben

wie die meisten dermaligen jungen Leute. — Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte und drittens — — zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; dahero kann ich auch schwören, daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geschehen wäre, so würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen ist doch immer dem Menschen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch nur bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu versprechen getraute, daß ich es bey einmal fehlen hätte bewenden lassen mögen, wenn ich in diesem Punkt ein einzigesmal fehlte. — Darauf aber kann ich leben und sterben[5]. Ich weiß wohl, daß diese Ursache (so stark sie immer ist) doch nicht erheblich genug dazu ist, — mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist, — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, — kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. — Ich versichere Sie, was ich nicht Unnützes oft ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. — Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) besser auskommen werde als so, — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? — Man bekommt wieder andere dafür, das ist wahr; allein — man weiß sie, kann sich darauf richten, und mit einem Wort, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt solche Augen, ich kann nicht dafür — ich hab es genug überlegt und bedacht — ich muß doch immer so denken. — Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe? — Erschrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberische? — Ja, eine Weberische! aber nicht Josepha — nicht Sophie — sondern Costanza, die mittelste. — Ich habe in keiner Familie eine solche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. — Die älteste [Josepha, spätere Hofer] ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. — Die [Aloysia] Langin ist eine falsche, schlecht denkende Person und eine Coquette. — Die jüngste [Sophie, spätere Haibl] — ist noch zu jung, um etwas seyn zu können, — ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Constanze, ist — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste,

[5] Sollte die unbefangene Offenherzigkeit, mit welcher der Sohn dem Vater gegenüber natürliche Dinge zur Sprache bringt, irgendwo Anstoß geben, so wird dies mehr als aufgewogen erscheinen durch das Zeugnis der sittlichen Integrität Mozarts — er war damals beinahe 26 Jahre alt —, deren die Mehrzahl sich schwerlich zu rühmen hat, und die der gewöhnlichen Vorstellung von seinem leichtfertigen Leben ein starkes Dementi giebt.

geschickteste und mit einem Worte die beste darunter; — die nimmt sich um Alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beyden in diesem Hause vorgegangen sind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun. — Bevor ich Ihnen von meinem Gewäsche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebsten Constanze bekannt machen. — Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön, — ihre ganze Schönheit besteht in zwey kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachsthum. Sie hat keinen Witz aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch — im Gegentheil ist sie gewohnt, schlecht gekleidet zu seyn — denn das wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. — Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; — und das meiste was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst — versteht die Hauswirthschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich vom Herzen? — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte? — Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals als ich quittirte die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hause wohnte) geboren wurde. — Ich wünsche also nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), so werde ich nicht nachlassen, Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten — und mich zugleich mit ihr — und ich darf sagen uns alle glücklich machen darf. — Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin?

Dem Vater war diese Bestätigung der Nachrichten, welche er schon von anderen aus Wien erhalten hatte, durch Wolfgang selbst ein schwerer Kummer. Die Perspektive „in einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack zu sterben“, welche er seinem Sohne schon einmal vorgehalten hatte (S. 482), eröffnete sich ihm von neuem; eine Heirath ohne ein gesichertes, anständiges Auskommen war in seiner Vorstellung, wie er den Sohn kannte, der erste Schritt in ein sicheres Elend. Und nun die Webersche Familie! Die Schilderung, welche Wolfgang von derselben machte, war nicht geeignet, Vertrauen zu derselben zu erwecken; hatte er sich in Aloysia so gänzlich geirrt, wer stand dafür ein, daß ihn sein Gefühl für Constanze richtiger leitete? Der Vater wußte aber schon mehr, als er von Wolfgang erfuhr; er wußte, daß derselbe ein schriftliches Eheversprechen gegeben

hatte, und nach allem, was ihm mitgetheilt worden war, mußte er glauben, daß Mutter und Tochter mit bewußter Schlauheit die Unerfahrenheit und Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes benutzt und ihn in ihrem Netz gefangen hätten. Hierauf suchte er mit allem Nachdruck den Sohn hinzuführen, er verlangte Auskunft über diese Angelegenheit, um ihm klar zu machen, daß er getäuscht sei und sich nicht als durch sein Wort gebunden ansehen dürfe. Aber auch in dieser Angelegenheit fand er Wolfgang selbständiger und fester, als er ihn früher kannte; er hatte seine Entscheidung für sich getroffen und ließ sich nicht erschüttern. Die Aufklärung über das Eheversprechen blieb er nicht lange schuldig, sondern berichtete ausführlich den Hergang der Sache (22. Dez. 1781). Nach dem Tode des Vaters war den Weberschen Kindern Joh. Thorwarth, Hofdirektions-Revisor und Inspektor bei der Theatergarderobe, als Vormund gesetzt worden, ein Mann, der beim Theater von Einfluß war, und bei Graf Rosenberg und Baron Kienmayer viel galt, „ein geschworner Feind der Italiäner“[6]. Dieser war durch Zuträger gegen Mozart eingenommen worden, welche ihm vorgestellt hatten, daß derselbe kein sicheres Einkommen habe und am Ende gar Constanze, mit der er vielen Umgang habe, sitzen lassen werde, und machte der Mutter so lange Vorstellungen, daß sie der Sache nicht ruhig zusehen dürfe, bis diese Mozart bat, selbst mit dem Vormund zu reden. Das geschah auch; aber dieser fühlte sich so wenig befriedigt, daß er von der Mutter verlangte, sie solle Mozart allen Umgang mit der Tochter verbieten, bis er sich schriftlich erklärt habe. Dessen hatte diese sich aber geweigert, weil der ganze Umgang darin bestehe, daß Mozart täglich zu ihnen komme; ihr Haus aber könne sie ihm unmöglich verbieten, da er ein guter Freund sei, dem sie viele Obligationen habe und dem sie ihr volles Vertrauen schenke; wenn der Vormund glaube, daß eingeschritten werden müsse, so möge er das selbst ausführen. Hierauf hatte Thorwarth ihm allen Verkehr im Hause untersagt, bis er sich schriftlich erklärt haben würde. Er mußte nun seinen Entschluß fassen. Das Mädchen verlassen, der Mutter Grund zum Argwohn geben wollte er nicht, er setzte also eine Schrift auf, kraft welcher er sich verpflichtete, in Zeit von drei Jahren die

[6] Da Ponte, Mém. II p. 104.

Mlle. Constanze Weber zu ehelichen, oder, „wofern sich die Unmöglichkeit ereignen würde, daß er seine Gedanken änderte", so sollte sie jährlich 300 fl. von ihm zu beziehen haben. Er konnte seinem Vater versichern, daß ihm das ganz ungefährlich erschienen sei, weil er gewiß gewußt habe, daß er sie nie verlassen werde, wenn dieser unglückliche Fall aber denkbar sei, daß er froh sein würde, sich mit 300 fl. frei kaufen zu können; auch sei seine Constanze viel zu stolz, um sich verkaufen zu lassen. „Was that das himmlische Mädchen," fährt er fort, „als der Vormund weg war? — sie begehrte der Mutter die Schrift, sagte zu mir: „Lieber Mozart! ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihren Worten so" — und zerriß die Schrift. Es war verabredet worden, über diese Verhandlung Stillschweigen zu behaupten; dies Versprechen war aber nicht gehalten und die Sache war in Wien bekannt geworden. Allerdings sei dies Unrecht und das ganze Benehmen tadelnswerth, — das gesteht er dem Vater zu, allein den Vormund und die Mutter als Verführer der Jugend zu brandmarken, das verdienten sie doch nicht; es sei ein falsches Vorgeben, daß man ihm das Haus geöffnet, ihm alle möglichen Freiheiten gelassen und ihn dann festgehalten habe, — vielmehr sei das Gegentheil wahr, und in ein solches Haus würde er auch nicht gegangen sein.

Aufs höchste empört wurde er, als er von seinem Vater erfuhr, daß die schändlichsten Lügen über sein Verhältnis zu Constanze auf einem Umweg über München nach Salzburg gekommen seien und von „dem Erzbuben" Winter herrührten, der, von jeher Voglers wegen sein Feind [7], kürzlich mit dem Fagottisten Reiner in Wien gewesen war, wo sich Mozart ihrer als alter Bekannter anzunehmen gesucht hatte. Er fand es um so schändlicher, weil derselbe Winter — der „weder den Namen eines Mannes noch eines Menschen verdiente", und dessen „infame

[7] Vgl. S. 441 f. Winter war auch später bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld, Kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor, daß er Händel bestohlen habe (A. M. Z. XXVIII S. 468), daß er das Hinauftreiben der Sopranstimmen verschuldet habe (Biedenfeld, Kom. Oper S. 212), und sein Zorn auf die Klavier spielenden Opernkomponisten (A. M. Z. XXVIII S. 467) galt besonders auch Mozart. Daß Winter nicht eine so einfache, derbe Natur war, als er erschien, ist anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212); daß ihm auch gehässige Intrigue wohl zuzutrauen war, ist mir von solchen versichert worden, die ihn beobachten und kennen konnten.

Lügen“ Mozart nicht durch „infame Wahrheiten“ vergelten wollte — ihm, obwohl bereits verheirathet, einmal gesagt hatte: „Sie sind nicht gescheid, wenn Sie heyrathen; Sie verdienen Geld genug, Sie können es schon — halten Sie sich eine Maitresse. Was hält Ihnen denn zurück? das bissel D.... Religion?“ (22. Dez. 1781). Aber gegen Verleumdungen der Art war er wehrlos. „Meine Maxime ist“, sagt er (9. Jan. 1782), „was mich nicht trifft, das achte ich auch nicht der Mühe werth, daß ich davon rede; — ich schäme mich ordentlich, mich zu vertheidigen, wenn ich mich falsch angeklagt sehe, ich denke mir immer, die Wahrheit kommt doch an den Tag“. So hat er es freilich stets gehalten und der Lüge und Entstellung freie Bahn gelassen.

Der Vater war begreiflicherweise durch diese Aufklärung wenig befriedigt. Er machte den Sohn aufmerksam auf Fehler der Mutter, bei denen eine gute Erziehung nicht denkbar sei, und dieser konnte nicht leugnen (10. April 1782), „daß sie gern trinkt und zwar mehr — als eine Frau trinken sollte. Doch — besoffen habe ich sie noch nicht gesehen, das müßte ich lügen. — Die Kinder trinken nichts als Wasser“. Er wies darauf hin, daß sie ganz sicher nach der Verheirathung ihm zur Last fallen werde und es offenbar nur darauf angelegt habe. Freilich hatte auch Wolfgang sich überzeugen müssen, daß die Mutter für sich Vortheil aus der Verheirathung ihrer Tochter zu ziehen suchte (30. Jan. 1782), „sie wird sich aber gewiß sehr betrügen — denn — sie wünschte uns (wenn wir verheirathet seyn werden) bey sich auf dem Zimmer zu haben (denn sie hat Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Constanze noch weniger, — au contraire — sie hat im Sinne, sich bey ihrer Mutter sehr wenig sehen zu lassen und ich werde mein Möglichstes thun, daß es gar nicht geschieht — wir kennen sie“. Daß aber der Vater auch Constanze ungünstig zu beurtheilen fortfuhr, schmerzte ihn tief (30. Jan. 1782):

Nur noch dieses — denn ohne dieses könnte ich nicht ruhig schlafen — muthen Sie nur meiner lieben Constanze keine so schlechte Denkungsart zu, — glauben Sie gewiß, daß ich sie mit solchen Gesinnungen ohnmöglich lieben könnte. — — Liebster, bester Vater — ich wünsche nichts als daß wir bald zusammen kommen, damit Sie sie sehen und — lieben — denn — Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!

Gegen alle Einwendungen des Vaters blieb er dabei (9. Jan. 1782):

Ohne meine liebste Constanze kann ich nicht glücklich und vergnügt sein, — und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte sein; machen Sie mich also ganz glücklich, mein liebster, bester Vater!

Seiner Schwester vertraute er, so wie er ihr in ihren Nöthen beizustehen suchte, was er und Constanze von den Launen der Mutter auszustehen hätten. Bis 9 Uhr Abends pflege er zu arbeiten, schreibt er ihr (13. Febr. 1782):

Dann gehe ich zu meiner lieben Constanz, — allwo uns aber das Vergnügen uns zu sehen durch die bitteren Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird — welches ich meinem Vater im nächsten Brief erklären werde — und daher gehört der Wunsch, daß ich sie sobald möglich befreyen und erretten möchte. — Und halb 11 oder 11 Uhr komme ich nach Haus; — das besteht von dem Schuß ihrer Mutter oder von meinen Kräften ihn auszuhalten.

Auch Constanze suchte die Schwester auf seinen Antrieb durch manche Aufmerksamkeiten zu gewinnen; sie schickte ihr Hauben nach der neuesten Wiener Mode, die sie selbst gemacht hatte, ein andermal ein Kreuzel, von keinem großen Werth, aber die Hauptmode in Wien, und ein Herzl mit dem Pfeil, das Wolfgang dem Herzen mit dem Pfeil seiner Schwester ganz anpassend fand (23. März 1782). Sie „nahm sich endlich die Courage“, in einem Briefe (20. April 1782) sie „als Schwester eines Ihrer so würdigen Bruders um Ihre Freundschaft zu bitten, die sie halb verdiene, ganz zu verdienen streben werde“, um so auch den Vater zu ihren Gunsten zu stimmen. Beide waren daher sehr erfreut, als dieses Entgegenkommen freundlich aufgenommen wurde, obgleich die Ansichten des Vaters dadurch keine Veränderung erlitten. Namentlich wollte er von keinem Gedanken an Heirathen hören, ehe Wolfgang es zu einer sicheren Versorgung gebracht hätte, und mit dieser wollte es, trotz aller Versuche und zeitweiliger Aussichten, doch nicht glücken. „Wenn ich von unserem lieben Gott schriftlich haben könnte“, schreibt er dem Vater (23. Jan. 1782), „daß ich gesund bleiben und nicht krank sein werde — o so wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heyrathen“. Seine drei Scolarinnen brachten monatlich 18 Dukaten ein; wenn nur noch eine dazu käme, machte es 102 Fl.

24 Kr., damit könne man mit einer Frau, „still und ruhig, wie wir zu leben wünschen", schon auskommen. Freilich würde er im Fall einer Krankheit gar keine Einnahme haben; sonst aber könne er jährlich eine Oper schreiben, eine Akademie geben, Sachen stechen lassen oder auf Subskription herausgeben, das müßten indessen nur Accidentien sein. „Doch", schließt er, „wenn es nicht geht, so muß es brechen — und ich wage es eher auf diese Art, als daß ich so lange warten sollte. Mit mir kann es nicht schlechter, sondern es muß immer besser gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann, ist nicht allein meinetwegen, sondern hauptsächlich ihrentwegen — ich muß sie sobald möglich erretten". Dem Vater war dies nicht so dringend, und da er in dem Rechnen auf Möglichkeiten einer unsicheren Zukunft den Beweis fand, daß Wolfgang noch immer nicht gelernt habe, was die Grundlage eines geordneten Haushaltes sei, so verweigerte er beharrlich seine Einwilligung zu einer übereilten Heirath.

War Mozarts Lage durch die Unzufriedenheit seines Vaters und die Launen der Frau Weber schwierig genug, so machte ihm seine liebe Constanze selbst durch leidenschaftliche Heftigkeit auch noch mitunter das Leben schwer und setzte die Festigkeit seiner Neigung auf harte Proben. Folgender Brief, den er ihr zu schreiben gezwungen war (29. April 1782), ist ein sprechendes Zeugnis für seine Art zu empfinden und zu denken:

Liebste, beste Freundin! Diesen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin sein werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Ueberlegen Sie wohl was Sie heut zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir grade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu überdenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren Ihren Schwestern, NB in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von

einem Chapeau haben die Waden messen lassen [8]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen ist ganz gut. Dabey muß man aber viele Nebensachen beachten; ob es lauter gute Freunde und Bekannte beisammen sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heyrathen bin? besonders aber ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabey sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin [v. Waldstädten] selbst hat thun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr reizen kann) ist — und überhaupt eine Liebhaberin von etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allzeit gut ansteht, desto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und sich nicht von einem Chapeau (ich, — ich — würde es niemalen im Beyseyn anderer Ihnen gethan haben, ich würde Ihnen selbst das Band gereicht haben), desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbey, und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie Gefühl, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart.

Dergleichen Stürme gingen vorüber, aber die Lage Mozarts wurde immer unerträglicher, je mehr sein Verhältnis bekannt und besprochen wurde. Selbst der Kaiser, der für die kleinen Familienverhältnisse der Künstler, die ihn interessirten, warme Theilnahme fühlte [9], hatte schon, als Mozart mit Clementi vor ihm spielte, sich äußerst gnädig über seine Heirath gegen ihn geäußert, worauf

[8] Es war das eine Aufgabe beim Pfänderspiel, die allerdings für den freieren und in mancher Hinsicht frivolen Ton des geselligen Verkehrs jener Zeit Zeugnis ablegt, aber mit dem Maßstab der sozialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemessen werden muß. Auch Züge dieser Art verlangen ein historisches Verständnis.

[9] Als ein recht bezeichnendes Beispiel lese man Salieris Bericht, wie Joseph II. ihm zu seiner Frau verhalf (Mosel, Salieri S. 57 ff.).

dieser für einen Augenblick Hoffnungen gründete, die freilich nicht in Erfüllung gingen. Als der glänzende Erfolg seiner Oper die Augen des Publikums auf ihn richtete, beschäftigte man sich auch mit seinem Verhältnis zu Constanze desto eifriger. „Wo kommt das her“? schreibt er dem Vater ganz unglücklich (27. Juli 1782). „Die meisten Leute glauben, wir sind schon verheyrathet — die Mutter wird darüber aufgebracht — und das arme Mädchen wird sammt meiner zu Tode gequält“. Daß er diese Prüfungszeit mit ernstem Sinn durchlebte, geht auch aus einer späteren Äußerung an seinen Vater hervor (17. Aug. 1782), daß er seit geraumer Zeit mit Constanze zusammen die Messe höre und beichte; „und ich habe gefunden, daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte als an ihrer Seite; — und so ging es ihr auch; — mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen und Gott, der alles anordnet und folglich dieses auch also gefüget hat, wird uns nicht verlassen“[10].

In dieser Noth nahm sich eine vornehme musikalische Gönnerin der Liebenden an. Die Baronin v. Waldstädten, geb. v. Schefer, welche schon im Jahre 1766 als ausgezeichnete Klavierspielerin gerühmt wird[11], gehörte zu den Damen, welche Mozart gleich bei seinem Auftreten in ihren Schutz nahmen, und da sie sich nach Frauenart für seine Herzensangelegenheit nicht minder als für seine musikalischen Leistungen interessirte, suchte sie sein Verhältnis zu Constanze auf alle Weise zu begünstigen. Um Constanze den Quälereien der Mutter zu entziehen und Mozart den Verkehr mit seiner Braut zu erleichtern, nahm sie dieselbe mehrmals auf längere Zeit zu sich in ihr Haus (in der Leopoldstadt 360). Das war freilich nicht ohne Bedenken, denn die Baronin, welche mancherlei unglückliche Lebenserfahrungen gemacht hatte, suchte sich nach der in den höheren Ständen damals nicht gerade seltenen frivolen Denkungsart dafür zu entschädigen und stand keineswegs im besten Ruf. Mozart wußte das, wie alle Welt in Wien es wußte, er hatte auch, wie wir so eben sahen, wohl Ursache, den Einfluß dieses Verkehrs zu fürchten; allein er war überzeugt, daß die Baronin es mit ihm und

[10] [Eine von Mozart in das Gebetbuch seiner Braut geschriebene Inschrift, allerdings launigen Inhalts, in welcher er sich eines der Bilder in demselben zum Andenken ausbittet, theilt Nottebohm Mozartiana S. 9 mit.]

[11] Hiller, Wöchentl. Nachr. I S. 100.

Constanze gut meinte, sie war seine einzige Zuflucht, so mußte er ihre Hülfe annehmen und fühlte sich ihr dankbar verpflichtet[12]. Die Mutter aber hatte wenigstens ein scheinbares Recht der Tochter diesen Umgang zu verbieten und sie suchte, als sie bemerkte, daß ein längerer Aufenthalt Constanzes bei der Baronin die Tochter ihrer Gewalt ganz entziehen sollte, dieselbe selbst mit Gewalt wieder in ihr Haus zurückbringen. Vollen Einblick in diese traurigen Verhältnisse gewährt ein undatirtes Billet, das Mozart in wahrer Seelenangst an die Baronin richtete.

Hochgeschätzbareste Frau Baronin! Meine Musicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müssen eine schriftliche Bescheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertrauet, welches, wenn ich schon nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madam Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend herausgekommen, — und da sie die Magd um die Ursach fragte, so sagt sie: Sage sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll, daß die Constanz nach Hause geht, denn — meine Mutter will sie absolument mit der Policei abholen lassen. — Darf denn hier die Policeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht ist es auch nur ein Locknetz um sie nach Hause zu kriegen. — Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel als die Constance morgen frühe — wenns seyn kann heute noch zu heyrathen. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen — und meiner Frau kann das nicht geschehen. — Noch was; — der Thorwarth ist heute hinbestellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohl-

[12] Als sie später auch mit Mozarts Vater in Korrespondenz trat — er mußte ihr ein Klavier besorgen u. dgl. m. —, hielt Wolfgang es für Pflicht seinen Vater aufmerksam zu machen. „Sie werden mein letztes sammt Einschluß von der Baronin richtig erhalten haben“, schreibt er (4. Jan. 1783). „Sie hat mir nicht gesagt was sie Ihnen geschrieben, sondern daß sie Sie um etwas die Musik betreffend gebeten habe, sie wird es mir aber gewiß, weil sie gesehen, daß ich gar keinen Vorwitz darauf habe, sagen, sobald ich wieder herauskomme, denn sie hat immer großen Schuß. Ich habe aber von einer dritter Hand gehört, daß sie einen Menschen für sich haben möchte, indem sie abreisen wird. Nun will ich Sie nur avertiren, daß, wenn dieses wahr ist, Sie sich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil sie veränderlich wie der Wind ist und glaublich — ungeachtet sie sich es einbildet — schwerlich von Wien wegkommen wird, denn sie reist schon — so lange ich die Ehre habe sie zu kennen“. Auf nähere Nachfrage schrieb er dann (8. Jan. 1783), die Baronin suche einen Mann für sich, worunter viel verstanden sei; man spreche allerdings zweideutig von ihr, auch sei sie schwach — mehr wolle er nicht sagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genossen und müsse sie daher vertheidigen, oder wo er dies nicht könne wenigstens schweigen.

meinenden Rath — und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. — Ich bin immer zu Hause. — In größter Eile. Die Constance weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? ist es nöthig, daß wir beyde heute nach Tisch zu ihm gehen?

Unter solchen Umständen mußte Mozart alles daran setzen seine Constanze heimzuführen; aufs dringendste erbat er die Einwilligung seines Vaters (27. Juli 1782):

Liebster, bester Vater! ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung daß ich meine liebe Constanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht daß es um das Heyrathen wegen allein ist, wegen diesem wollte ich noch gerne warten. — Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Gesundheit und Gemüthszustand wegen unumgänglich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Gescheidtes denken und arbeiten?

Und wenige Tage später wiederholt er seine Bitte (31. Juli 1782):

Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde; — Sie können gar nichts dagegen einzuwenden haben, — und haben es auch wirklich nicht, das zeigen Ihre Briefe; denn sie ist ein ehrliches, braves Mädchen von guten Eltern, — ich bin im Stande ihr Brod zu verschaffen, — wir lieben uns und wollen uns; — — da ist also nichts aufzuschieben. — Lieber sich seine Sache recht in Ordnung gebracht — und einen ehrlichen Kerl gemacht! — das wird Gott dann allezeit belohnen; — ich will mir nichts vorzuwerfen haben. —

Aber der Vater hielt noch jetzt mit der Einwilligung zurück. Er war so tief verstimmt, daß er selbst an dem Erfolg der Entführung keinen rechten Antheil nahm, und Wolfgang sich über die Kälte beklagen mußte, mit welcher der Vater seine Oper aufnahm. Dagegen machte dieser ihm Vorwürfe, daß er durch anmaßendes Wesen sich in Wien verhaßt mache. „Die ganze Welt behauptet", antwortet dieser (31. Juli 1782), „daß ich durch mein Großsprechen, Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinde habe! — Was für eine Welt? — Vermuthlich die Salzburger Welt; denn wer hier ist, — der wird genug das Gegentheil davon sehen und hören; — und das soll meine Antwort darauf seyn." Die Baronin Waldstädten hatte indessen — wie ihr dies gelang, wissen wir nicht — die verschiedenen

Schwierigkeiten, welche der Heirath noch entgegenstanden, zu beseitigen gewußt, so daß die Hochzeit am 4. August gefeiert wurde (Beil. I, 7. 8), ehe noch die förmliche Zustimmung des Vaters, auf welche er zwei Posttage gewartet hatte, eingetroffen war. Indessen wurde Mozarts Zuversicht, daß sein Vater — den auch die Baronin günstig zu stimmen versuchte[13] — nicht länger seine Einwilligung zurückhalten werde, nicht getäuscht; am Tage nach der Hochzeit kamen die ersehnten Briefe des Vaters und der Schwester an, auf welche er ganz glücklich antwortet (7. Aug. 1782):

Ich küsse Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für seinen Vater fühlte, für die mir gütigst zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. —— Mein liebes Weib wird nächsten Posttag ihren liebsten, besten Schwiegerpapa um seinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer werthesten Freundschaft bitten. — Bei der Copulation war kein Mensch, als die Mutter und die jüngste Schwester. — Hr. von Thorwart als Vormund und Beystand von Beyden, Hr. von Zetto (Landrath), Beystand der Braut, und der Gilowsky [„der Windmacher", Bruder der Catherl] als mein Beystand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und alle weinten, — da sie Zeugen unserer gerührten Herzen waren. — Unser ganzes Hochzeitsfest bestund aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, — welches in der That mehr fürstlich als baronisch war[14]. Nun freuet sich meine liebe Constanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen! — und ich wette — ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist.

Der Vater hielt es für nöthig, Wolfgang noch darauf aufmerksam zu machen, wie er nun nicht mehr erwarten könne, daß dieser beitragen werde ihn aus der ungünstigen Lage zu befreien, in die er sich nur um dem Sohne fortzuhelfen gesetzt habe; dieser

[13] L. Mozart schreibt der Baronin (13. Sept. 1782): „Daß seine Frau aus der Weberischen Art schlägt ist mir herzlich lieb, sonst würde er unglücklich sein; Ew. Gnaden versichern mich, daß sie eine gute Person ist, und das ist mir genug". (Hamb. litter. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563 f.)

[14] Während des Soupers wurde er nach Nissen mit einer „sechzehnstimmigen Harmonie" von seiner Komposition überrascht. Das wird ein Irrthum sein, denn auch die große Serenade (361 K., S. IX. 12) ist nur dreizehnstimmig.

möge nun auch nicht darauf rechnen von dem Vater jetzt oder künftig noch etwas zu erhalten und von diesen Umständen auch seine Braut in Kenntnis setzen. Darauf antwortete Mozart (7. Aug. 1782):

Meine liebe Constanze, nunmehro (Gott sei Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so groß, daß sie gern mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte.

Das war Mozarts Bräutigamsstand, das war seine Entführung aus dem Auge Gottes, wie er unter Freunden im Scherz die Heimführung seiner Constanze nannte, weil das Haus, in welchem Madame Weber am Petersplatz (Nr. 574 neben dem Polizeigebäude) wohnte, „zum Auge Gottes" hieß. Wahrlich das ruhige Glück, welches unter glücklichen Verhältnissen die Sicherheit erwiederter Liebe Brautleuten gewährt, hat ihm diese Zeit nicht gebracht, aber sie bot ihm reiche Gelegenheit nicht allein die Freiheit seines künstlerischen Schaffens zu bewähren, sondern auch sich selbst und dem was er für wahr und recht erkannt hatte, unverbrüchliche Treue zu halten. Unberührt von der Gemeinheit, aus deren Atmosphäre er seine Constanze zu retten entschlossen war, unbeirrt durch die Übereilung und Heftigkeit der Geliebten, ungebeugt durch das harte und oft ungerecht verletzende Urtheil seines Vaters bewahrte er mit der Festigkeit seiner Überzeugung und seines Willens auch die wohlwollende Schonung und Liebenswürdigkeit seines lebhaft aber zart empfindenden Gemüthes. Für die innere Entwickelung eines Menschen, mithin auch für seine Beurtheilung, ist es nicht gleichgültig, ob er auf ebener Lebensbahn leicht und mühelos alles erlangt, worauf das Glück des inneren und äußeren Lebens beruht, oder ob er sich die Bedingungen seiner Existenz in schwerem Kampf erringen muß. Wir dürfen daher auch unsern Blick von den schweren Erfahrungen und Prüfungen, mit welchen das Leben den großen Künstler und edlen Menschen heimsuchte, nicht abwenden: auch durch sie ist er geworden was er war.

27.

Der Hausstand.

Die junge Haushaltung wurde mit ungewissen, kaum zureichenden Einnahmen, aber leichten Sinnes begonnen, und ähnlich blieb es; Beschränktheit der Mittel, die wohl gar zum Mangel wurde, konnte so wenig eine gewisse Sorglosigkeit in der Behandlung des Hauswesens als die Heiterkeit der Stimmung entfernen.

Mit wie herzlicher und aufrichtiger Liebe Mozart seiner Frau zugethan war, tritt deutlich genug aus allem was bisher berichtet worden ist hervor; es war in Wien bekannt und besprochen, wie sehr Mozart seine Frau liebte. Auf einem Spaziergange, den das junge Ehepaar im Augarten machte, trieben sie mit einem Lieblingshund der Frau ihren Scherz, und diese sagte zu Mozart, er solle sie zum Spaß schlagen, der Hund werde dann garstig auf ihn zufahren. Als er dieses that, trat gerade der Kaiser aus seinem Sommerhause und sagte: „Ei, ei, erst drei Wochen verheirathet und schon Schläge!" worauf ihm Mozart lachend den Zusammenhang erklärte. Später (1785), als von dem unglücklichen Verhältnis des Langeschen Ehepaars viel, sogar in den Blättern, die Rede war[1], begegnete der Kaiser Constanze Mozart und sagte ihr, nachdem er über die traurige Lage ihrer Schwester sich geäußert hatte: „Was für ein Unterschied ists, einen braven Mann zu haben!"[2] Um dieselbe Zeit lernte der Tenorist Kelly in einer musikalischen Gesellschaft Mozart kennen mit seiner Frau, „welche er leidenschaftlich liebte"[3]. Diese Zuneigung spricht sich in vielen liebenswürdigen Zügen und aufs lebhafteste in den Briefen aus, welche Mozart in den letzten Jahren auf der Reise an seine Frau richtete, deren „umständliche Erwähnung zu seiner Ehre" sie selbst sich ausdrücklich erbat, weil sie von seiner „seltenen Liebe und übergroßen Zärt-

[1] Vgl. Friebel, Briefe aus Wien (1784) S. 409.

[2] Mozart selbst schrieb dies seinem Vater, der es der Tochter mittheilt (17. Sept. 1785).

[3] Kelly, Reminisc. I p. 225.

lichkeit für sie" Zeugnis ablegten[4]. Wenn man eine Äußerung Nissens (S. 415), daß Constanze „vielleicht mehr für sein Talent als für seine Person fühlte" mit dem oben angeführten Brief Mozarts an seine Braut zusammenhält, könnte man vielleicht vermuthen, daß sie seine Liebe nicht in gleichem Maße erwiedert habe; allein wie es sich hiermit auch verhalten habe, wir dürfen das Zeugnis des braven Niemetschek, der beide kannte, gelten lassen (S. 99): „In seine Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete ihn oft von Übereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser Behandlung und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe".

Constanze hatte, wie Mozart als Bräutigam schrieb, „keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter zu erfüllen". In der That kann man auch aus Briefen und Andeutungen von Zeitgenossen abnehmen[5], daß

[4] A. M. Z. I S. 855.

[5] Eine eingehende Charakteristik von Mozarts Frau kann ich nicht unternehmen, trotz mancher Mittheilungen glaubwürdiger Personen, welche sie selbst gekannt haben. Denn diese haben sie erst in ihren späteren Jahren gekannt, und offenbar hatte der Ruhm Mozarts, der erst nach dem Tode desselben die Wittwe über seine Größe völlig aufklärte, und die Erinnerung an die gedrückte Lage, in welcher sie bei seinen Lebzeiten mit ihm hatte leben müssen, einen Widerstreit in ihren Vorstellungen hervorgerufen, den sie nicht ganz zu beherrschen vermochte. Ein ungemessener Stolz auf die Künstlergröße ihres Mannes begegnete sich mit einer herben Bitterkeit über seine Unfähigkeit, seiner Familie eine sorgenfreie Existenz zu verschaffen, und während sie seine Liebe zu ihr anerkannte, war sie doch nicht abgeneigt ihm ganz allein die Schuld ihrer damaligen schlechten Situation beizumessen. Dazu mochte wohl die Eigenthümlichkeit ihres zweiten Mannes, des Etatsraths Nissen, eines Geschäftsmannes von peinlicher Genauigkeit, beitragen. Der ehrenwerthe, wenn gleich unbedeutende Mann hatte ein Recht auf Constanzes Dankbarkeit, der er in ihrer hülflosen Lage beistand und später eine sorgenlose Existenz bereitete, und man kann es begreiflich finden, wenn Mozarts Andenken nach dieser Seite hin bei ihr in Schatten trat, während Nissen ihrem Stolz auf dessen Ruhm nicht gefährlich werden konnte. Allerdings begegnet man wohl der Vorstellung, als sei Constanze in ihrer Ehe mit Mozart die stille Dulderin gewesen, die unter dem Leichtsinn des genialen Künstlers, der im Leben leider stets ein Kind geblieben sei, nur zu leiden gehabt habe. Wenn nun diese gleich als unberechtigt zurückzuweisen ist, so darf man darum nicht etwa die Sache umkehren

sie weder hervorstechende Anlagen noch was wir heute Bildung nennen in einem Maße besaß um Mozart ebenbürtig zu sein, ihn durch ihren geistigen Einfluß zu fördern und zu heben, ja vielleicht nicht einmal genug um ihn in seiner wahren Bedeutung ganz zu verstehen und zu würdigen. Sie hatte, wie die ganze Webersche Familie, musikalisches Talent, das nicht ohne Ausbildung geblieben war, wenn sie es auch nicht zu außerordentlichen Leistungen gebracht hatte. Sie „spielte Klavier und sang ganz artig“[6]. Im Mozarteum zu Salzburg findet sich der Anfang einer Sonata à 2 Cembali, welche unvollendet geblieben ist, mit der Überschrift Per la Signora Constanza Weber — ah! Eine Sonate für Pianoforte und Violine in C dur, an welcher nur die letzten Takte des letzten Satzes fehlen (403 K., S. XVIII. 38), aus dem Jahre 1782 ist überschrieben Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse. In einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) erwähnt die Wittwe auch eines Marsches für Klavier, den ihr Mann für sie komponirt habe[7]. Obgleich ihre Stimme nicht so bedeutend war wie die ihrer Schwestern Aloysia und Josepha, sang sie doch recht gut, namentlich sicher vom Blatt, so daß Mozart mit ihr seine Kompositionen zu versuchen pflegte. Es sind Solfeggien von Mozart mit der Überschrift: per la mia cara Costanza und per la mia cara consorte erhalten (393 K., S. XXIV. 49), theils Übungen von wenig Takten, theils ausgeführte Sätze in verschiedenem Stil und Tempo, welche für Stimmbildung und Vortrag die mannigfachsten Aufgaben stellen. Und eine Arie In te spero o sposo amato (Metastasio, Demofoonte I sc. 2), von der Wittwe in einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) als komponirt per la cara mia consorte erwähnt, deren Anfang im Entwurf bei Nissen (Anhang S. 28) als Facsimile mitgetheilt ist, macht an

und Constanze als den schuldtragenden Theil betrachten. [L. Nohl hat Constanze Mozart zum Gegenstande einer besonderen Skizze gemacht, Westermanns Jahrbuch Bd. XXII. 1867, in welcher, wie zu erwarten, alle wesentlichen Thatsachen und die Hauptzüge zur Charakteristik Jahn entlehnt sind. Vgl. noch Engl, Mozart S. 11. 23.]

[6] Jahrb. d. Tonk. (1796) S. 43.

[7] [Dieser Marsch ist wahrscheinlich der erste von drei, bei K. 408 (S. X. 9) angeführten Märschen für kleines Orchester, welcher, wie die Wittwe in dem Brief sagt, wirklich ähnlich beginnt wie der D dur-Marsch in Idomeneo (8). Derselbe wurde dann von Mozart für Klavier eingerichtet. Vgl. Nottebohm, Mozart. S. 122.]

die Höhe und Volubilität der Stimme Ansprüche, welche an ihre Schwester Aloysia erinnern[8]. Danach kann man sich nicht wundern, daß Constanze nicht allein bei Aufführungen im geselligen Kreise die Sopranstimme zu übernehmen pflegte, sondern auch bei dem Besuch zu Salzburg die Sopransoli der Messe in C moll (427 K., S. XXIV. 29) sang, welche eine bedeutende Sängerin verlangen. Noch in dem 1796 in Berlin von ihr veranstalteten großen Konzert trat sie, dem Programme zufolge, unter den Solisten auf.

Daß sie auch sonst musikalische Bildung und Sinn für ernste Musik hatte, läßt sich aus ihrer Vorliebe für Fugen schließen, von der Mozart seiner Schwester schreibt (20. April 1782), als er ihr ein für sie komponirtes Praeludium nebst Fuge (394 K., S. XX. 18) schickte:

> Die Ursache daß diese Fuge auf die Welt gekommen ist wirklich meine liebe Constanze. — Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händel und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben. — Als die Constanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; — sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fache) nichts als Händel und Bach. — Weil sie mich nun öfters aus dem Kopf Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte und so ward sie.

Sie brachte also Sinn und Verständnis für Musik mit, wie Mozart sie von einer Frau verlangen mußte, mit der er glücklich sein sollte. Allein seine Produktionskraft bedurfte einer Steigerung durch eine geistig erregte und erregende Frau nicht; es war vielmehr für ihn wohlthätig, wenn er im häuslichen Verkehr ein theilnehmendes Verständnis fand, das eher mildernd als treibend einwirkte. Freundlich ertrug sie seine Zerstreutheit, wenn er musikalischen Gedanken nachhing, und fügte sich manchen kleinen Launen, die aber bei Mozart gewöhnlich nicht aus Verstimmung hervorgingen. Beim Aufschreiben seiner Kompositionen störte

[8] [Zu der Arie Al desio, welche Mozart bei der Wiederholung des Figaro 1789 für die Ferrarese komponirte, hatte er für seine Frau in der Abschrift, aus welcher er sie begleitete, eine kleine Kadenz hinzukomponirt. Vgl. Thomae in der L. Allg. Mus. Ztg. 1871 S. 485.]

ihn Geräusch und Unterhaltung nicht; es war ihm vielmehr angenehm, bei dieser Arbeit von anderer Seite her sich soweit beschäftigen zu lassen, daß die eigentliche Produktivität gewissermaßen in Schach gehalten wurde. Dann setzte sich seine Frau zu ihm und erzählte ihm Märchen und Kindergeschichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte, und je possenhafter sie waren, desto mehr ergötzten sie ihn[9]. So war sie auch stets bereit ihm bei Tisch das Fleisch zu zerschneiden, was ihm lästig war, weil er sich in der Zerstreutheit zu beschädigen fürchtete[10]; eine Wunderlichkeit, die auch wohl zum Beweise gebraucht ist, daß Mozart im Leben doch so ganz und gar ein Kind geblieben sei.

Eine schwere Prüfung legte ihm die Kränklichkeit seiner Frau auf, deren Gesundheit häufige, zum Theil schwere Wochenbetten angriffen, so daß sie oft leidend war, und namentlich im Jahre 1789 monatelang gefährlich krank darniederlag. Mit der größten Sorgfalt bot er alles auf, was irgend zu ihrer Erleichterung geschehen konnte, so schwer ihn die dadurch, z. B. durch einen mehrere Jahre wiederholten Aufenthalt in Baden verursachten Kosten auch drückten. Selten erfuhr er dabei eine Liberalität wie von einem wackern Fleckſieder Rindum, der Mozart persönlich nicht kannte, aber von seiner Musik entzückt war. Als der Frau wegen einer Lähmung am Fuße Bäder von gekochtem Gekröse verordnet waren, erbot er sich ihr dieselben in seinem Hause so lange als nöthig sei zu verschaffen, und war nach Beendigung der Kur nicht zu bewegen, weder für diese noch für Logis und Kost während einer langen Zeit eine Entschädigung anzunehmen[11]. Mozart selbst war auf das zärtlichste um ihre Pflege bemüht. Er ritt zu Zeiten morgens früh um 5 Uhr spazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Rezeptes vor dem Bett seiner Frau zu lassen mit Vorschriften dieser Art:

Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünsche daß Du gut geschlafen habest, daß Dich nichts gestört habe, daß Du nicht zu jäh aufstehest, daß Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdruß bis ich

[9] Nissen S. 689.
[10] Schlichtegrolls Nekrolog; vgl. Zelter. Briefw. mit Goethe VI S. 61.
[11] Niemetschek S. 97. Nissen S. 686 f.

zurückkomme. Daß nur Dir nichts geschieht! Ich komme um — Uhr[12].

In seinen Briefen spricht sich ebenfalls die zärtlichste Sorgfalt für ihre Gesundheit aus; namentlich ermahnt er sie immer wieder den schwachen Fuß zu schonen. Auch Frau Haibl erzählt[13]:

Wie war Mozart besorgt, wenn seinem lieben Weibchen etwas fehlte! So war es einmal, als sie schwer krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich saß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so langer Zeit eingetretenen Schlummer; stille hielten wir alles wie in einem Grabe um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein. Mozart erschrak aus Furcht seine Frau möchte gestört werden, wollte winken still zu seyn und rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg, indem er gerade das Federmesser offen in der Hand hielt. Dieses spießte sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so daß es ihm bis an das Heft in das dicke Fleisch ging. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß seinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen. Wir gingen in ein Zimmer, in welchem unsere gute Mutter verborgen sich aufhielt, weil wir den guten Mozart nicht wollten merken lassen, wie schlecht seine Frau sei, damit die Mutter doch gleich zur Hülfe da sei. Sie verband ihn und stellte ihn durch Johannisöl wieder her. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, machte er es doch so daß seine Frau nichts erfuhr.

Er hatte sich während jener lange dauernden Krankheit so daran gewöhnt jeden Besuchenden mit dem Finger auf den Lippen und dem leisen Ausruf chut! zu empfangen, daß er geraume Zeit nach ihrer Besserung selbst auf der Straße, wenn er einen Bekannten sah, sich auf die Zehen erhob und ihm sein chut! mit dem Finger am Munde zuflüsterte[14].

Diesen Zügen inniger Zuneigung gegenüber wird man um so mehr überrascht, wenn man erfährt, daß Mozart nach einer fleckenlosen Jugend seiner Frau die Treue nicht rein bewahrt habe. Sie selbst erzählte später, daß Mozart ihr seine „Stubenmädeleien“, wie sie es nannte, selbst bekannt, und daß sie ihm dieselben verziehen habe: „er war so lieb, daß es nicht möglich war ihm böse zu sein, man mußte ihm wieder gut werden“. Ihre

[12] A. M. Z. I S. 291. Nissen S. 687.
[13] Der von Nissen benutzte Brief ist mir durch Köchel mitgetheilt.
[14] A. M. Z. I S. 291. Nissen S. 687.

Schwester berichtigte dann wohl, daß Constanze nicht immer so geduldig gewesen sei, sondern daß es dabei auch zu heftigen Auftritten gekommen sei, was freilich sehr begreiflich ist; indessen geht daraus hervor — und Mozarts Briefe an seine Frau bestätigen es vollkommen —, daß das innige und zärtliche Verhältnis beider zu einander auch durch diese Fehltritte nicht innerlich gestört worden ist[15]. Man könnte deshalb darüber hinweggehen, wenn nicht das im Publikum wie in der Litteratur herrschend gewordene Gerücht einzelne Schwächen Mozarts zu bezeichnenden Charakterzügen gestempelt hätte. Mit jeder Schülerin, mit jeder Sängerin, für die er eine Arie geschrieben hat, wird ihm ein Liebesverhältnis angedichtet; es gilt für eine geistreiche Bemerkung, wenn man ihn als das leibhafte Vorbild des Don Juan ansieht, ja man hat wohl gar den Ruf eines Wüstlings als die Bestätigung seines künstlerischen Genies betrachtet. Hervorragende Begabung und Leistung auf geistigem Gebiet kann die Gleichheit aller vor dem Sittengesetz nicht aufheben: die Übertretung desselben mag jeder mit Strenge oder mit Milde beurtheilen. Allein Schwächen, welche im gewöhnlichen Verkehr schonend beurtheilt oder gar nicht beachtet zu werden pflegen, darf man an hervorragenden Naturen, wo sie bekannt werden, weil uns an diesen alles interessirt, nicht mit anderem Maße messen, nicht zur Norm für die sittliche Abschätzung des ganzen Menschen machen. Auch soll man dem Gerede und Geklatsch, welches sich mit Vorliebe an diese Seite des Privatlebens großer Männer hängt, nicht allzu bereitwillig Glauben schenken und nicht vereinzelte Fehltritte zum Laster machen. Wer sich an die freie und leichte Denkungsart und Lebensweise jener Zeit, die sich ganz besonders in Wien geltend machte[16], an die eigenthüm-

[15] Ich bin mündlichen Mittheilungen bewährter Salzburger Freunde gefolgt, welche durch die Andeutung bei Niemetschek S. 98 f. (Nissen S. 690) bestätigt werden.

[16] Forster, Sämmtl. Schr. VII S. 368: „Der reisende Franzos [K. Risbeck] spricht viel von der Liederlichkeit der Wiener. Alle großen Städte gleichen hierin Wien. Alle Höfe sind mehr oder weniger verderbt, der Adel überall; der das Recht besitzt zu thun was er will, mißbraucht es oft zu thun was ihm nicht ziemt. Allein freien Ton nimmt der Mensch, der ans Kleinstädtische gewöhnt ist, oft für Anzeige der Ausschweifung, und es ist nichts weniger als das. Wenn ein hübsches Mädchen sich die Hand, zuweilen gar den Mund küssen läßt, wenn es keinen Skrupel hat, Jedem der es schätzt auch zu sagen,

lichen Versuchungen erinnert, denen ein Künstler durch Temperament und Lebensverkehr ausgesetzt ist, der wird es begreiflich finden, wenn er es nicht entschuldigen kann, daß auch Mozart der menschlichen Schwäche seinen Zoll entrichtete. Bedenkt man ferner, wie unbedachtsam er sich gehen ließ, wie Gemeinheit und Handwerksneid geflissentlich seinen Ruf vergifteten, so ergiebt sich leicht, daß man für die Beurtheilung von Mozarts Charakter eine bessere Gewähr in zahlreichen, verbürgten und übereinstimmenden Zügen edler Denkungsart als in leichtfertigen und boshaften Klätschereien hat. Daß er auch über diese Verhältnisse ernst dachte, zeigen die Worte, welche er an einen seiner liebsten Freunde, Gottfr. v. Jacquin, richtete (Prag 4. Nov. 1787):

Nun, liebster Freund, wie befinden Sie sich? Ich hoffe daß Sie sich alle so wohl und gesund befinden mögen wie wir; am vergnügt seyn kann es Ihnen, liebster Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was Sie sich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünschen können! besonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen scheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft? Sie danken mir wohl gar öfters so in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz stolz machen! — Doch, ohne allen Spaß — Sie sind mir doch im Grunde ein bischen Dank schuldig, wenn Sie anderst der Frl. N. würdig geworden sind, denn ich spielte doch bei Ihrer Besserung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendste Rolle.

Hummel, der als Mozarts Schüler in sein Haus aufgenommen war, schrieb im Jahre 1831 todtkrank in Kissingen nieder: „Daß Mozart sich der Schwelgerei überlassen habe erkläre ich außer den wenigen Gelegenheiten, zu denen Schikaneder ihn verlockte, dem es um die Zauberflöte zu thun war, für unwahr“[17]. Dies Zusammenleben mit dem notorischen Wüstling Schikaneder während des Sommers 1791, da seine Frau kränklich in Baden war, die Excesse, welche hier vorgefallen sein mögen, sind durch das Gerücht vergrößert im Gedächtnis haften geblieben und

es sei ihm gut, so ist das keine Todsünde und wehe dem Menschen, der davon Mißbrauch macht“.

[17] Nach einer handschriftlichen biographischen Notiz über Hummel von M. J. Seidel, welche Preller mir mitgetheilt hat.

haben die Züge zu dem falschen Bild von Mozarts leichtfertigem Leben gegeben[18].

Auch der Vorwurf schlechter Wirthschaft und Verschwendung darf nicht unberührt bleiben, so illiberal es auch erscheinen mag, die kleinlichen Sorgen des Gelderwerbs und des Haushalts, die man im Bereich seiner vier Wände zu halten pflegt, zur Revision vor die Nachwelt zu bringen. Allein diese Verhältnisse sind bei Mozart so sehr in den Vordergrund geschoben, daß eine wahrheitsgemäße Darstellung unerläßlich ist. Man hat theils die Zeitgenossen beschuldigt, daß sie ihn auf unwürdige Weise haben darben lassen, theils ihm selbst vorgeworfen, daß er durch Leichtsinn und Verschwendung seine äußere Existenz zerrüttet habe: beides ist übertrieben und in dieser Auffassung unrichtig.

Es ist wahr, Mozart ist in Wien während seines Lebens nicht so hoch gestellt worden, wie nach seinem Tode. Das große Publikum bewunderte ihn hauptsächlich als Klavierspieler, der Zerfall der deutschen Oper verhinderte ihn auf dem Wege fortzuschreiten, welchen er mit der Entführung betreten hatte, seine italiänischen Opern fanden nicht soviel Beifall wie die leichteren seiner Zeitgenossen; als die Zauberflöte durchschlug, war es zu spät. Es ist daher begreiflich, wenn er die äußere Stellung, die ihm ohne Zweifel zukam, nicht gewann. Allein wenn die Nachwelt leicht ermessen kann, daß Mozart auf einen Platz neben Gluck und über Bono, Salieri und Starzer gerechten Anspruch hatte, so darf man nicht übersehen, daß die Zeitgenossen den aufstrebenden jungen Mann vor sich hatten und daß jene älteren Männer im Besitz ihrer Stellung waren. Auch ohne auf die Intriguen der Gegner und Josephs Sparsamkeit zu viel Nachdruck zu legen, sieht man wohl, daß es auch für Mozart nicht so leicht war eine würdige Stellung zu erlangen, da sie erst für ihn geschaffen werden mußte.

[18] Wie weit man darin ging, zeigt Suard (Mél. de litt. II p. 339 f.): J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une femme de théâtre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me paraît peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déjà fort altérée. [Mit Bezug auf eine in der 1. Aufl. III S. 175 mitgetheilte Erzählung ist auf O. Jahns Aufsatz „Mozart-Paralipomenon", Ges. Auff. S. 230, zu verweisen.]

Er selbst hoffte nach dem glänzenden Erfolg der Entführung, nach dem allgemeinen Beifall, welchen er als Klavierspieler fand, auf eine sichere und anständige Anstellung und war bitter enttäuscht, als es ihm trotz so guter Fürsprache nicht einmal gelang als Lehrmeister der Prinzessin Elisabeth anzukommen. Leicht erregt, wie er war, faßte er gleich den Gedanken Wien wieder zu verlassen und schrieb dem Vater (17. Aug. 1782):

Die Herren Wiener (worunter aber hauptsächlich der Kayser verstanden ist) sollen nur nicht glauben daß ich wegen Wien allein auf der Welt seye. — Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kayser — aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel im Stande zu seyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden, — und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche excellirten. — Wo fanden sie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? — in Teutschland wohl gewiß nicht! — Selbst Gluck — hat ihn Teutschland zu diesem großen Mann gemacht? — leider nicht! Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kayser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiet läßt. — Letzterer sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen und solche Leute müsse man nicht aus Teutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen. — Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürst Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; — zuletzt sagte er noch: Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie sich die Mühe gegeben haben mich zu besuchen u. s. w. Sie können auch nicht glauben, was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; — allein — ich kann auch nicht so lange warten — und will auch wirklich nicht so auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch, (wenn es schon der Kayser ist) seine Gnade nicht so von Nöthen habe.

Sein Gedanke, den er auch im Gespräch hier und da hatte fallen lassen, war in den nächsten Fasten nach Paris zu gehen. Er schrieb deshalb an Le Gros und meinte, wenn er nur ein Engagement für das Concert spirituel und das Concert des amateurs erlange, so würden die Schüler nicht ausbleiben, auch sei dort mit Kompositionen wohl etwas zu machen, die Hauptsache

würde ihm freilich die Oper sein[19]. Er hatte sich zu diesem Zweck seit einiger Zeit wieder täglich im Französischen geübt und im Hinblick auf eine Kunstreise nach England auch im Englischen Stunden genommen, das er in drei Monaten passabel zu verstehen hoffte[20].

Der Vater war über diesen Gedanken, kaum verheirathet aufs Ungewisse hin sich in die Fremde zu begeben, anstatt in Wien günstigere Zeiten und Umstände abzuwarten, nicht wenig bestürzt; er machte nicht bloß seinem Sohne kräftige Gegenvorstellungen, sondern schrieb auch an die Baronin von Waldstädten (23. Aug. 1782)[21]:

Ich würde ganz beruhigt seyn [über die Heirath], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er alsogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in Activität setzen, dann fühlt er sich und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Weg stehen und leider werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besondern genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege seine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Capellmeister Bono ist ein uralter Mann — Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem anderen Platz, und ist nicht Gluck auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! sprechen Sie ihm Geduld ein, und erlauben Sie mir, daß ich mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohren Meinung hierüber zu vernehmen.

Seine Vorstellungen machten auch auf Wolfgang den gewünschten Eindruck; er mußte dem Vater zugestehen (24. Aug. 1782), daß es allerdings besser sei, wenn er noch einige Zeit in Wien abwarte, da er jederzeit nach Frankreich und England kommen könne. Beruhigt schrieb dieser an die Baronin (13. Sept. 1782):

[19] Bekanntlich wurde Salieri 1784 von Gluck als Komponist für die große Oper in Paris empfohlen, da er selbst den Auftrag die Oper Les Danaides zu komponiren nicht mehr übernehmen wollte (Mosel, Salieri S. 77 ff.).

[20] Ein Buch mit Aufsätzen und Briefen, die er zur Übung im Englischen gemacht hatte, benutzte Mozart im Jahre 1784 als Rechnungsbuch (André, Vorr. zu Mozarts themat. Katalog S. 3).

[21] Hamburg. litt. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563.

„Mein Sohn hat auf mein Schreiben von seinem Entschluß Wien zu verlassen etwas nachgelassen, und da er mich in Salzburg besuchen will, so werde ihm die weiteren nöthigen und kräftigsten Vorstellungen machen“.

Diese Vorstellungen mochten um so wirksamer sein, da Mozart mit der Theilnahme und dem Beifall des Wiener Publikums in der nächsten Zeit wohl zufrieden war. Zwar sah er sich, als wieder eine italiänische Oper berufen wurde, vom Theater zunächst ausgeschlossen; allein im Jahre 1786 bewies ihm der Kaiser, daß er ihn nicht vergessen habe, indem er ihm die Komposition des Schauspieldirektor und des Figaro übertrug. Als aber Mozart dessen ungeachtet ohne feste Anstellung blieb, erwachte in ihm von neuem ernstlich der Gedanke, Wien zu verlassen und nach England zu gehen. Ein Engländer Thomas Attwood (1767—1838) war aus Italien im Jahre 1785 nach Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden; auch war durch ein eigenthümliches Zusammentreffen bei der italiänischen Oper der Irländer Michael Kelly als Tenorist, die Engländerin Nancy Storace als Prima Donna engagirt und der Bruder derselben, Stephan Storace, hielt sich als Komponist ebenfalls eine Zeitlang in Wien auf. Mozart war mit ihnen nahe befreundet, und dieser Verkehr bestärkte ihn in seinem Plan. Anfang November 1786 schrieb er seinem Vater, daß er in der zweiten Hälfte des Faschings eine Reise durch Deutschland nach England zu unternehmen beabsichtigte, wenn der Vater sich entschließen könne für die Zeit seiner Abwesenheit, da Constanze ihn begleiten werde, die beiden Kinder mit den Mägden zu sich ins Haus und unter seine Aufsicht zu nehmen. „Ich habe aber tüchtig geschrieben“, meldet dieser seiner Tochter (17. Nov. 1786), „und versprochen die Continuation meines Briefes mit nächster Post ihm zu schicken. Das wäre freylich nicht übel — sie könnten ruhig reisen — könnten sterben — könnten in England bleiben — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen — oder der Bezahlung, die er mir für Menscher und Kinder anträgt u. s. w. Basta! meine Entschuldigung ist kräftig und lehrreich, wenn er es benützen will“. Man sieht, wie sehr der sonst so sorgliche Vater gegen seinen Sohn und dessen Frau eingenommen war, während die seit dem August 1784 verheirathete Tochter in seinem Hause das Wochenbett halten mußte, worauf er ihren Sohn

Leopold bei sich behielt, was er Wolfgang verschwieg. Dieser gab darauf seinen Plan vorläufig auf. Als aber seine englischen Freunde Anfang Februar 1787 Wien verließen und nach England zurückkehrten, regten sie auch in ihm jenen Wunsch wieder auf. Er war nun vorsichtiger geworden; Attwood sollte ihm in London erst eine sichere Stellung bereiten, indem er ihm eine Subskription für Konzerte oder den Auftrag eine Oper zu schreiben verschaffte, dann erst wollte er hingehen. Er hoffte, daß der Vater ihm für diesen Fall auch die Sorge für die Kinder abnehmen werde, bis es entschieden sei, ob er dauernd dort bleiben oder wieder nach Deutschland zurückkehren werde. Die Reisenden kamen durch Salzburg und machten mit L. Mozart Bekanntschaft, die zu gegenseitiger Befriedigung ausfiel[22]; allein seine Bedenken gegen Wolfgangs Reise konnten dadurch freilich nicht gehoben werden. Er schrieb ihm daher väterlich, wie er seiner Tochter meldet (1. März 1787), „daß er auf der Reise im Sommer nichts gewinnen und zu unrechter Zeit nach England kommen würde, 2000 fl. im Sack haben und sicher Noth leiden müsse, da der Storace gewiß die erste Oper schreiben wird, — so mag er den Muth verlieren".

Er gab auch jetzt sein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publikum gedrungen[23], und dies wurde Veranlassung für den Kaiser, Mozart durch eine sichere Stellung an Wien zu fesseln, was leider dessen Vater, der am 28. Mai 1787 starb, nicht mehr erlebte. Da keine Kapellmeisterstelle vakant war, so ernannte er ihn zu seinem Kammermusikus, mit einem Gehalt von 800 fl.[24] Daß dieser nicht bedeutender ausfiel,

[22] Kelly, Reminisc. I p. 277 ff. Auch L. Mozart erstattete seiner Tochter ausführlichen Bericht über die englische Gesellschaft, welche vom Erzbischof zu einem Hofkonzert eingeladen und sehr höflich aufgenommen wurde.

[23] In einem Bericht aus Wien vom 29. Jan. 1787 heißt es (Cramers musik. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine musikalische Reise nach Prag, Berlin und man sagt sogar nach London angetreten. Ich wünsche, daß sie zu seinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge". Auch L. Mozart schrieb seiner Tochter (12. Jan. 1787): „Die Rede, daß Dein Bruder nach England reisen wird, bestätigt sich noch immer von Wien, Prag und München".

[24] Niemetschek S. 44. Rochlitz' auf Mittheilungen der Wittwe Mozarts gegründete Erzählung (A. M. Z. I S. 22 ff.) ist von Nissen (S. 535 ff.) in Einzelheiten berichtigt. [Aus einem bei den Akten befindlichen Vortrage des Oberstkämmerers Grafen Rosenberg an den Kaiser geht hervor, daß Kaiser

schrieb man dem Einfluß Stracks zu; er war, wie gewöhnlich, um Rath gefragt und sein Vorschlag begegnete der Neigung des Kaisers zur Sparsamkeit. Das Dekret wurde am 7. Dez. 1787 ausgefertigt (Beil. I, 9); im August 1788 beruhigt er seine Schwester, daß er wirklich fest angestellt und auf dem offiziellen Theaterzettel sogar „Kapellmeister in wirklichen Diensten Seiner k. k. Maj." genannt sei. Gluck, den Maria Theresia am 18. Okt. 1774 zum k. k. Kammerkompositeur mit 2000 fl. Gehalt ernannt hatte, war am 15. Nov. 1787 gestorben. Mozart rückte also eigentlich in seine Stelle; daß es keine unverdiente Auszeichnung gewesen wäre ihm auch denselben Gehalt zu verleihen, scheint man bei Hofe nicht empfunden zu haben. Mozart selbst war mit der Besoldung nicht unzufrieden, da niemand von den zur kaiserlichen Kammer gehörigen Musikern mehr bekam; allein es kränkte ihn später mit Recht, daß man ihn denselben fortbeziehen ließ, ohne ihn dieser Stellung gemäß zu beschäftigen. Er empfand es wie ein Almosen das man ihm hinwarf, während ihm die Gelegenheit, sich als Komponist geltend zu machen, entzogen wurde, und in bitterem Unmuth schrieb er, als er nach damaliger Vorschrift sein Vermögen in einem versiegelten Zettel angeben (fattiren) mußte, hinzu: „Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte"[25]. Das war nicht die rechte Weise, an die Zusage zu erinnern, daß man bei vorkommender Gelegenheit auf eine „Aufbesserung" bedacht sein wolle. Die schweren Sorgen, von denen die späteren Jahre Josephs bedrängt und verdüstert waren, machen es begreiflich, daß mit der Lebhaftigkeit seines Interesses für Musik und Oper auch die Sorge für den großen Komponisten, der es so gar nicht verstand, sich geltend zu machen, in den Hintergrund trat.

Daß er auch die beste Gelegenheit nicht zu seinem Vortheil

Joseph Mozart auf dessen Gesuch mittelst mündlicher Entschließung, ohne vorher das sonst übliche Gutachten des Oberstkämmerers (Grafen Rosenberg) einzuholen, Mozart angestellt habe. Im Hof- und Staatsschematismus wird er unter der allgemeinen Rubrik „K. K. Hofkammermusici" oder „Kammermusici" mit dem persönlichen Beisatze „Compositor" aufgeführt. Sein Charakter war hiernach „K. K. Kammercompositor", nicht „Kapellmeister in wirkl. kais. Diensten" Vorstehendes nach einer schriftlichen Mittheilung Köchels an O. Jahn vom 16. Juni 1867, deren Kenntnis der Herausgeber der Güte des Herrn Professor Michaelis in Straßburg verdankt.]

[25] A. M. Z. I S. 291.

zu benutzen wußte, bewies er, als ihm bei seinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Thlr. Gehalt anbot. Nachdenklich und gerührt erwiederte Mozart: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ Der König hieß ihn den Vorschlag näher überlegen und versprach, auch wenn Mozart erst nach Jahr und Tag kommen wolle, sein Anerbieten aufrecht zu halten[26]. Nach Wien zurückgekehrt, dachte er anfangs nicht daran, dieses Antrags zu erwähnen; durch das Zureden seiner Freunde ließ er sich endlich bewegen, dem Kaiser die Sache vorzutragen und um seine Entlassung zu bitten. Unangenehm überrascht fragte Joseph: „Wie? Sie wollen mich verlassen, Mozart?“ Da antwortete dieser gerührt: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“. Auf die Frage eines Freundes, ob er denn die Gelegenheit auch benutzt habe, um sich eine entsprechende Entschädigung auszubedingen, rief er unwillig aus: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran!“

Mozart bekam nun zwar Ende 1789 den Auftrag, die Oper Così fan tutte zu schreiben, allein Joseph II. starb (20. Febr. 1790), ehe für Mozarts Lage dauernd gesorgt war. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II. machte er einen Versuch, neben Salieri als zweiter Kapellmeister angestellt zu werden — der alte Bono war bereits 1788 gestorben und Salieri an seine Stelle aufgerückt[27] —, allein auch dieser blieb ohne Erfolg (Beil. I, 10). Da er nun die Hoffnung, vom Hofe angestellt zu werden, vorläufig wenigstens aufgeben mußte, suchte er sich für die Zukunft von einer anderen Seite sicher zu stellen, indem er beim Magistrat mit der Bitte einkam, ihn dem Kapellmeister Hofmann an der Stephanskirche zu adjungiren (Beil. I, 11). Sein Gesuch wurde gewährt, der Magistrat adjungirte ihn dem Kapellmeister am Dom und sicherte ihm für den Fall, daß Hofmann stürbe, die einträgliche Stelle zu (Beil. I, 12); allein der alte Mann überlebte Mozart, der auch diese Hoffnung auf ein gesichertes Auskommen nicht erfüllt sah[28].

[26] Rochlitz erwähnt ausdrücklich, der König habe dieses Gespräch verschiedenen Personen, unter anderen auch der Wittwe Mozarts während ihres Aufenthalts in Berlin im Februar 1796 mitgetheilt.

[27] Mosel, Salieri S. 132.

[28] Die Erzählung, daß Mozart nach seiner Rückkehr aus Prag (Sept. 1791), wie Niemetschek berichtet (S. 36), oder, wie es gewöhnlich ausgeschmückt

Unter solchen Umständen war Mozart für seinen Unterhalt wesentlich auf Unterricht, Konzerte und Komponiren angewiesen. Wie groß seine Abneigung war, Lektionen zu geben, haben wir schon gesehen (S. 465), und daß diese eher zu- als abnahm, ist begreiflich. Und doch mußte er später froh sein, wenn er nur Stunden zu geben hatte; im Mai 1790 schrieb er seinem Freunde Puchberg: „Nun habe ich zwey Scholaren, ich möchte es gern auf acht Scholaren bringen; — suchen Sie es auszustreuen, daß ich Lectionen annehme". Mozart war nie ein gesuchter und demgemäß bezahlter Musiklehrer in Wien, wie es Steffan, Kozeluch, Righini waren; dies kann auffallen, da man ihn als Klavierspieler so sehr auszeichnete, allein es fehlte ihm dazu an Betriebsamkeit und Fügsamkeit, vielleicht auch an Stetigkeit und Regelmäßigkeit. Wo er Talent und Eifer fand, wo er sich persönlich angezogen fühlte, gab er auch gern Unterricht, wie der Schwester seines Freundes Gottfr. v. Jacquin, Franziska (später Frau v. Lagusius), über welche er demselben von Prag schreibt (15. Jan. 1787):

Ihrer Frl. Schwester küsse ich tausendmal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu seyn — doch diese Ermahnung ist unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie eben sie — und in der That, ich freue mich recht sehr wieder darauf ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben.

Sie galt für eine vortreffliche Klavierspielerin und eine der besten Schülerinnen Mozarts, der das Trio mit Klarinette und Bratsche (498 K., S. XVII. 7) für sie geschrieben haben soll (5. August 1786)[29]. Auch die große vierhändige Sonate in C dur (521 K., S. XIX. 5) schickte er ihr, so wie sie fertig war

wird, auf dem Todtenbett das Anstellungsdekret als wirklicher Kapellmeister am Dom mit allen Emolumenten erhalten habe, erweist sich als unbegründet. Denn in dem Pensionsgesuch der Wittwe (im Mozarteum in Salzburg) ist nur von der „vor Kurzem erhaltnen Anwartschaft auf die Kapellmeisterstelle am Dom" die Rede und in einem am 12. Dezbr. 1791 ausgestellten Dekret des Magistrats (in Al. Fuchs Sammlung) wird „Joh. Georg Albrechtsberger k. k. Hoforganisten die durch Absterben des Hrn. Mozart erledigte Kapellmeisters Adjunktenstelle bei der Metropolitankirche zu St. Stephan" unter denselben Bedingungen übertragen. Hofmann starb erst 1792 — die Jahreszahl 1782 bei Gerber ist ein Druckfehler — und nun wurde Albrechtsberger sein Nachfolger.

[29] Caroline Pichler, Denkwürdigk. I S. 180.

(29. Mai 1787) und ließ ihr durch den Bruder sagen, „sie möchte sich aber gleich darüber machen, denn sie seye etwas schwer". Es waren meistens Damen, welche bei ihm Unterricht nahmen — die Damen, namentlich der höheren Stände, hatten in Wien damals durch feine Bildung und Geschmack, besonders in der Musik, ein Recht, den Ton anzugeben[30]. Unter ihnen waren mehrere Schülerinnen im echten Sinne des Wortes, wie Frau v. Trattner, an welche er ausführliche schriftliche Mittheilungen über den Vortrag seiner Klavierkompositionen, namentlich der für sie komponirten Phantasie in C moll richtete[31]. Für Barbara Ployer komponirte er (9. Febr. 1784) das Konzert in Es dur (449 K., S. XVI. 14), das er nicht zu den großen gerechnet wissen wollte (24. Mai 1784), und (12. April 1784) das schwierigere in G dur (453 K., S. XVI. 17), und berichtet dem Vater (9. Juni 1784):

Morgen wird beim Hrn. Agenten Ployer in Döbling auf dem Lande Accademie seyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Concert ex G, ich das Quintett [mit Blasinstrumenten in Es dur, 452 K.], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere spielen. Ich werde den Paesiello, der auf seiner Rückreise aus Petersburg seit dem May sich hier befindet, mit dem Wagen abholen, um ihn meine Composition und meine Scolarin hören zu lassen.

Größer mochte wohl die Anzahl derjenigen sein, welche, wie Frl. Aurnhammer, im geselligen Verkehr von Mozart zu profitiren suchten oder auf kurze Zeit Unterricht nahmen, um den großen Virtuosen ihren Lehrer nennen zu können. So erzählt der berühmte Arzt Jos. Frank, daß er im Jahre 1790 zwölf Lektionen bei ihm genommen habe[32]:

Ich fand Mozart, einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleischigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, sagte er, spielen Sie mir etwas vor. Ich spielte ihm eine Phantasie von seiner Composition. Nicht übel, sagte er zu meinem großen Erstaunen, jetzt werde ich sie Ihnen hören lassen. Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Instru-

30 K. R[isbeck], Briefe I S. 292. G. Forster, Sämmtl. Schr. VII S. 268 f. Meyer, L. Schröder I S. 360. Schink, Dramaturg. Monate II S. 542 f.

31 Niemetschek S. 92. Nach einem Briefe Nissens an Härtel (27. Nov. 1799) waren sie im Besitze Gelineks und scheinen verschollen. Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1808 II S. 802. [Vgl. den Brief der Wittwe an Breitkopf und Härtel bei Nottebohm, Mozartiana S. 130, wonach zwei Briefe an Frau von Trattner existirten, die ihr nach deren Tode versagt worden seien.]

32 Prutz, Deutsch. Museum II S. 27 f. Frank war bekannt als „großer Musiker". Briefw. Carl Augusts mit Goethe I S. 302 f.

ment. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente[33]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich seine Phantasie ausführen sollte. Ich hatte das Glück ihn zu verstehen. — Spielen Sie noch andere Stücke von meiner Composition? — Ja, mein Herr, erwiederte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unser dummer Pöbel meint, und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorspielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören als wenn Sie selbst spielen.

Man sieht, daß Mozart mit Klugheit und Geschick auch solche Schüler zu behandeln wußte. In anderer Weise ließ er diejenigen, welche sich unter seiner Anweisung zu Künstlern heranbilden wollten, nicht allein von dem regelmäßigen Unterricht, sondern mehr noch von dem anregenden und fördernden Verkehr mit ihm Vortheil für ihre Bildung ziehen.

Johann Nepomuk Hummel kam mit seinem Vater, der später die Leitung des Orchesters bei Schikaneder übernahm, im Jahre 1785 nach Wien und erregte schon damals als siebenjähriger Knabe durch sein Klavierspiel das größte Aufsehen. Ein Schüler Mozarts, Freystädter, brachte Hummel 1787 zu Mozart, dem er eine seiner leichteren Sonaten vorspielte, wobei Mozart nur das zu rasche Tempo tadelte, und dann auswendig eins seiner neuesten Konzerte[34]. Darauf entschloß sich Mozart, ihn zu unterrichten, unter der Bedingung, daß er ganz zu ihm ins Haus käme. Wie oft und regelmäßig er Lektionen erhielt, ist nicht zu sagen, aber er hörte Mozart spielen und wurde dessen Vorspieler, denn was an Klaviermusik ins Haus kam, das mußte Hummel vorspielen und Mozart lernte es auf diese Weise kennen. Eines Abends kam Mozart mit seiner Frau aus einer Gesellschaft spät nach Hause und fand ein Musikstück vor, das er neugierig war zu hören. Der junge Hummel, der auf die Rückkehr Mozarts wartete, hatte sich auf ein Paar Stühle gelegt und war eingeschlafen. „Stanzerl", sagte Mozart zu seiner Frau, „wecke den Hans und gieb ihm ein Glas Wein". Gesagt gethan, und so spielte der Knabe in der Nacht noch das neue Musikstück[35].

[33] L. Mozart schrieb seiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Fortepiano Pedal machen lassen, das unter dem Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist".

[34] Allgem. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 489. Seidel handschr. Notiz.

[35] So erzählt Holmes nach glaubwürdiger Familientradition (p. 258 f.)

Ungebunden war die musikalische Erziehung Mozarts allerdings. Freystädter erzählte, daß er meistens während des Kegelschiebens an einem Nebentischchen sitzend von Mozart Anweisung und Berichtigungen für seine Ausarbeitungen erhalten hätte[36]. Auch Attwood berichtet, daß ihn Mozart mitunter, statt ihm eine Lektion zu geben, zu einer Partie Billard aufgefordert habe[37]. Die Schüler empfanden das nicht als Willkür und Vernachlässigung, sondern fühlten sich durch den Verkehr mit dem Meister wohlthätig angeregt. Den jungen Hummel nahm Mozart überall in Gesellschaften, an den Hof mit, ließ ihn vorspielen, spielte selbst mit ihm vierhändig und erklärte, der Knabe werde ihm im Klavierspiel bald den Rang ablaufen. Dieser hing denn auch damals, wie in seinen späteren Jahren, mit inniger Liebe an Mozart, in dessen Hause er beinahe zwei Jahre gewesen war, als im Nov. 1788 sein Vater mit ihm eine Kunstreise antrat.

In der Theorie der Musik gab Mozart ebenfalls Unterricht, auch an Damen, wenn es gewünscht wurde, wie wir eine Cousine des Abbé Stadler als Mozarts Schülerin im Generalbaß kennen lernen. Auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet sich das Heft, welches bei dieser Unterweisung im Generalbaß vom Jahre 1784 geführt ist[38]. Mozart hat eine meistens recht charakteristische Melodie oder einen Baß oder beides hingeschrieben, welche von der Schülerin mehrstimmig ausgesetzt worden sind; hierauf hat Mozart den Satz korrigirt mit einer kurzen Bemerkung über den begangenen Fehler, abwechselnd italiänisch oder deutsch, mitunter in scherzhafter Wendung, z. B. Ho l'onore di dirla. che lei ha fatta la scioccagine (da par Suo) di far due ottave tra il 2do Violino et il Basso; oder: „Dieses e hier ist sehr gezwungen. Man merkt, daß es nur gesetzt worden ist, um nicht von einer Consonanz zur andern in gerader Bewegung zu gehen — wie die schlechten Poeten öfters dem Reim zu gefallen eine Dummheit schreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübsch stufenweise durch lauter Terzausfüllungen gehen können". Übrigens sind diese Anmerkungen rein grammatisch und man sieht, Mozart

[36] Allgem. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 489.

[37] Holmes p. 259. Vgl. Fetis, Curios. hist. de la mus. p. 212 f.

[38] Stadler (Vertheidig. der Echtheit des Req. S. 13 f.) sagt: „So oft ich diese Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meister und freue mich daraus zu ersehen, wie er im Unterricht zu Werke ging".

hielt es selbst einer Schülerin gegenüber mit der alten, ehrlichen Schulmeisterei, welche vor allen Dingen den Schüler fest in der praktischen Grammatik macht. Aus Heften dieser Art, dergleichen auch Zelter eins (vielleicht das erwähnte) in Wien sah[39], ist dann später ein kleines Handbuch der Generalbaßlehre unter Mozarts Namen gedruckt und eine Zeitlang viel gebraucht worden[40]. Bei Vorgerückteren verfuhr er natürlich anders. Attwood bewahrte ein Heft mit Kompositionen, welche er Mozart gleich nach seiner Ankunft in Wien vorgelegt hatte. Dieser hatte beim Durchsehen wo er anstieß, mit dem Wort „das hätte ich so gemacht" ganze Stellen neu geschrieben und so das ganze Heft durchkorrigirt[41]. Als der Tenorist Kelly, der artige kleine Lieder machte, welche Mozart lobte, auf den Gedanken kam, sich durch ernste kontrapunktische Studien zum Komponisten zu bilden, sagte ihm dieser: „Hätten Sie in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt studirt, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an Ihre Ausbildung als Sänger zu denken haben, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie, daß halbes Wissen ein gefährlich Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent, Melodien zu erfinden; mit ein wenig Theorie würden Sie dasselbe verderben, während Sie überall Musiker finden, die Ihnen etwas nachhelfen können. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet, den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktisten mit einem gemietheten Postgaul. Darum lassen Sie es gut sein und denken Sie an das italiänische Sprichwort chi sa più, meno sa"[42].

Wenn Mozart durch Musikstunden weder seinen Ruhm noch sein Auskommen begründen konnte, so erzielte er als Virtuos durch Konzerte ganz andere Erfolge. Sein Vater warnte ihn, als er sich in Wien niederlassen wollte, vor dem Wankelmuth

[39] Zelter, Briefw. mit Goethe V S. 85. In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Jos. Haydenreich „ein noch unbekanntes geschriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbasses von Mozart" für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus.

[40] Es ist unter dem Titel Kurzgefaßte Generalbaßschule von W. A. Mozart in Wien bei Steiner u. Co. mehrmals aufgelegt, und als Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822.

[41] Holmes p. 316.

[42] Kelly, Reminisc. I p. 228 f.

des dortigen Publikums, allein er antwortete ihm wohlgemuth (2. Juni 1781):

Die Wiener sind wohl Leute, die gern abschießen, — aber nur am Theater; und mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiß das Clavierland! — und dann, lassen wir es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdessen hat man sich Ehre und Geld gemacht.

Hierin täuschte er sich nicht; der Beifall, welchen er beim ersten Auftreten gefunden hatte, wurde ihm zu Theil, so oft er sich in Wien hören ließ.

Die Fastenzeit, in welcher kein Schauspiel gegeben werden durfte, war die eigentliche Zeit für die öffentlichen Konzerte oder Akademien, welche meist im Theater gegeben wurden, wie für die musikalischen Gesellschaften in Privathäusern[43]. Mozart pflegte ebenfalls in den Fasten ein Konzert zu geben. Nachdem das erste (Anfang 1782) gut ausgefallen war (S. 729), verband er sich im Frühjahr zu einer gemeinsamen Unternehmung mit einem gewissen Phil. Jac. Martin. Er war aus Regensburg gebürtig, hatte mit Freund Bullinger im Jesuitenseminar in München studirt und sich kümmerlich durchschlagen müssen, „ein recht guter junger Mensch, der sich durch seine Musique, durch seine schöne Schrift und überhaupt durch seine Geschicklichkeit, guten Kopf und starken Geist fortzubringen bemühet" (29. Mai 1782). Dieser hatte, wie er dem Vater meldet (8. Mai 1782), im Winter ein Dilettanten-Konzert errichtet, welches alle Freitage in der Mehlgrube aufgeführt wurde[44].

Sie wissen wohl daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, sowohl Frauenzimmer als Mannspersonen; nur ist es nur noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieser Martin hat nun durch ein Decret vom Kayser die Erlaubniß erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, 12 Concerte im Augarten zu geben und 4 große Nachtmusiquen auf den schönsten

[43] Nicolai, Reise IV S. 552. C. Pichler, Denkw. I S. 127 f.

[44] Nicolai berichtet (Reise IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieses großen Dilettantenkonzertes und hält sich nicht wenig über § 6 derselben auf: „In den Nebenzimmern werden Spieltische für alle Arten Commercespiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, sowie auch die Gesellschaft mit allen Arten von Erfrischungen auf Begehren bedient werden wird". Er versichert, in Privatkonzerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, sei es nicht so gewesen. [Vgl. für dies und das Folgende F. Pohl, J. Haydn II S. 148 ff. Hanslick, Konzertw. in Wien, S. 69 ff.]

Plätzen in der Stadt[45]. Das Abonnement für den ganzen Sommer ist 2 Ducaten. Nun können Sie sich leicht denken, daß wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr da ich mich darum annehme und damit associret bin. Ich setze den Fall, daß wir nur 100 Abonnenten haben, so hat doch (wenn auch die Unkösten 200 fl. wären, welches aber unmöglich seyn kann) doch jeder 300 fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten und die Trompeten und Pauken ausgenommen.

Den an der Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorstadt von Joseph I. angelegten kais. Augarten ließ Joseph II. in Stand setzen, und öffnete ihn 1775 dem Publikum zu freier Benutzung mit der bekannten Inschrift über dem Thor: Allen Menschen gewidmeter öffentlicher Belustigungsort von ihrem Schätzer[46]. Das Hauptgebäude wurde einem Wirth überlassen; für sich baute der Kaiser ein kleines, einfaches mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, in welchem er mitunter einige Tage zubrachte, wie er sich überhaupt gern dort zwanglos unter die spazierende Menge mischte. Sonntags, besonders nachmittags, fand sich damals die schöne Welt Wiens dort zahlreich ein[47], die Spekulation versprach also guten Erfolg.

Hierbei gab es denn nun mancherlei zu thun, worüber Mozart berichtet (25. Mai 1782):

Morgen ist unsere erste Musique im Augarten. Um halb 9 Uhr kömmt der Martin mit einer Kutsche, da haben wir noch 6 Visiten zu machen; dann um 11 Uhr muß ich damit fertig seyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann speise ich bey der Gräfin Thun — NB in ihrem Garten. Abends ist dann die Probe von der Musique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird singen; ein Knabe, mit Namen

[45] Wien. Ztg. 1782 Nr. 44 K. R[isbeck], Briefe I S. 276 f.: „Eins der schönsten Schauspiele für mich waren in den letzten Sommernächten die sogenannten Limonadehütten. Man schlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geschenkt wird. Einige hundert Stühle stehen oft darum her und sind mit Damen und Herren besetzt. In einer kleinen Entfernung steht eine starke Bande Musikanten, und die große Stille, welche die zahlreichste Versammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeschreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besonderen Reiz". Jahrbuch der Tonk. 1796 S. 78. Vgl. S. 152.

[46] Hormayr, Wien V, 1 S. 41. 50.

[47] Nicolai, Reise III S. 12 ff.

Türk[48], wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es spielen.

Dies erste Konzert fiel denn auch gut aus, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenstein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieser Unternehmung, die wohl nicht so glänzend ausfiel als anfangs gehofft wurde[49].

Desto entschiedener war in jeder Beziehung der Erfolg, welchen Mozart in den Konzerten der Fastenzeit 1783 errang. Vor seiner Akademie unterstützte er seine Schwägerin Al. Lange in einem Konzert, welches sie am 11. März im Theater gab, aufs kräftigste. Er ließ seine Pariser Symphonie vom Concert spirituel (S. 548 ff.) aufführen, dann sang sie jene in Mannheim für sie komponirte Arie Non so d'onde viene, für welche er die Singstimme neu variirte (S. 475 ff.) — was für Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden sein! „Gluck hatte die Loge neben der Langischen", berichtet er dem Vater (12. März 1783), „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein". Außerdem spielte er selbst ein Konzert seiner eigenen Komposition. „Das Theater war sehr voll und ich wurde auf eine so schöne Art von dem hiesigen Publicum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war schon weg; man hörte aber nicht auf zu klatschen, und ich mußte das Rondeau repetiren — es war ein ordentlicher Platzregen". Daher waren denn auch in seiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen besetzt und das Theater „konnte nicht voller sein". Er theilt seinem Vater das Programm dieses Konzerts mit, das im allgemeinen eine Vorstellung von Mozarts Akademien geben mag. Es wurden also aufgeführt:

1. Die neue Hafner-Symphonie, welche im Sommer vorher componirt war (S. 732 f.).

[48] Franz Türke wird später noch als ausgezeichneter Dilettant erwähnt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 63).

[49] Noch 1791 kündigte Martin, »Directeur des concerts d'amateurs«, seine großen musikalischen Akademien im k. k. Augarten, im Prater und am Hof in ziemlich kläglicher Weise an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 45 Anh.). Später wurden sie unter der Leitung des Vicepräs. v. Keeß fortgesetzt Jahrb. der Tonk. 1796 S. 74. A. M. Z. III S. 46), [sanken jedoch allmählich an künstlerischer Bedeutung. Hanslick S. 71].

2. Arie aus Idomeneo Se il padre perdei (vgl. S. 666 f.), gesungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subskriptionskonzert, damals eben herausgegeben, in C dur (415 K., S. XVI. 13).
4. Die „Scena für die Baumgarten", gesungen von Adamberger (S. 686 f.).
5. Die kleine Concertant-Symphonie der letzten Finalmusik (S. 593).
6. Das „hier beliebte Concert ex D" (175. 382 K. S. 365).
7. Scena Parto, m'affretto aus der letzten Mailänder Oper (Lucio Silla 16); gesungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantasie von Mozart, die er, „weil der Kayser da war", mit einer kleinen Fuge anfing (S. 691), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Der eingebildete Philosoph von Paisiello (Salve tu domine), und als er durch den rauschenden Beifall genöthigt wurde noch einmal zu spielen, wählte er die Arie Unser dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimme von Mekka zum Thema seiner Variationen.
9. Ein neues Rondo, componirt für Mad. Lange, welche dasselbe sang (416 K., S. VI. 24).
10. Das letzte Stück der ersten Symphonie.

Man sieht, die Anforderungen an das was ein Konzertgeber zu leisten hatte, waren andere als die jetzt gewöhnlichen, und das Publikum hatte auch am Zuhören mehr Lust. „Das liebste war mir", berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783), „daß Se. Maj. der Kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kommt, zur Cassa schickt, sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr [als 25 Dukaten] versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Gränzen". Auch so konnte er mit seiner Einnahme zufrieden sein, welche in einem gleichzeitigen Bericht auf 1600 fl. geschätzt wird[50]. Etwas später spielte Mozart noch in der Akademie

[50] Cramer, Magaz. d. Musik I S. 578: „Heute gab der berühmte Hr. Chevalier Mozart eine musikalische Academie zu seinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich starkem Zuspruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantasieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Unser Monarch, der die ganze Academie gegen seine Gewohnheit mit seiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publicum ertheilten demselben so einstimmig Beifall, daß man hier kein Beispiel davon weiß. Die Einnahme dieser Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geschätzt".

der Mlle. Teyber ein Konzert. Auch damals sollte er das Rondo repetiren, er ließ aber, als er sich wieder an den Flügel hinsetzte, das Pult wegnehmen um frei zu spielen; „diese kleine Surprise erfreute das Publicum außerordentlich, man klatschte, rief bravo, bravissimo!“ Der Kaiser ging auch aus diesem Konzert erst fort, nachdem er ihn ganz ausgehört hatte. So berichtet Mozart sehr erfreut seinem Vater (12. April 1783).

In der Fastenzeit des Jahres 1784 beabsichtigte er anfangs außer einer Akademie im Theater, welche im April stattfand[51], noch sechs Subskriptionsakademien zu geben und bat den Vater ihm die Partitur des Idomeneo zu schicken, weil er diesen zu produziren gedachte (6. Dez. 1783). Allein da der Klaviermeister Richter Samstags-Konzerte angekündigt hatte, auf welche die Noblesse nur unter der Bedingung subskribirte, daß Mozart darin spielte, so versprach er ihm dreimal zu spielen, und machte dann nur auf drei Konzerte für sich (zu 6 fl.) Subskription, welche an den drei letzten Mittwochen in den Fasten (17., 24., 31. März) in dem schönen Saal des Buchhändlers Trattner am Graben[52] stattfanden. Die Liste seiner Subskribenten, welche er dem Vater mittheilte, zählte 174 Namen[53], 30 mehr als seine Konkurrenten Richter und Fisher, der Mann der Sängerin Storace[54], zusammen hatten; die Einnahme fiel also gut aus. „Die erste Accademie am 17. d.“, berichtet er (20. März 1784), „ist glücklich abgelaufen, der Saal war angesteckt voll und das neue Concert, so ich gespielt, hat außerordentlich gefallen, und wo man hin-

[51] Wien. Ztg. 1784 Nr. 28 Anh. [Pohl, Haydn II S. 145.]

[52] Nicolai, Reise II S. 636 f.

[53] Auf dieser stattlichen Liste finden sich nicht nur die Namen von Mozarts bekannten Gönnern, Gräfin Thun, Baronin Waldstädten, Graf Zichy, van Swieten, sondern der Herzog von Württemberg, Prinz von Mecklenburg, die Fürsten C. Liechtenstein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg sind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Bathiany, Dietrichstein, Erdödy, Esterhazy, Harrach, Herberstein, Keglewicz, Nostiz, Palfy, Schaffgotsch, Stahremberg, Waldstein und andere sind in ihren verschiedenen Zweigen vertreten, die Gesandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, die angesehensten Familien der Finanz Fries, Henikstein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte, wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — in Wahrheit die erlesenste Gesellschaft Wiens.

[54] Kelly, Remin. I p. 231 f. Pohl, Mozart in London S. 169 f.

kömmt, hört man diese Accademie loben". So ging es auch mit den übrigen Subskriptionskonzerten, so daß er seinem Vater nach Schluß derselben versichern durfte, daß er sich sehr viel Ehre damit gemacht habe. Daneben gab er nun aber auch noch zwei Akademien im Theater, die ebenfalls sehr günstig ausfielen. „Morgen hätte meine erste Accademie im Theater sein sollen", schreibt er (20. März 1784), „Fürst Louis Liechtenstein giebt aber bey sich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Noblesse, sondern debauchirt mir auch die besten Leute aus dem Orchestre. Ich habe sie also durch ein gedrucktes Avertissement auf den ersten April verschieben lassen". Er hatte für diese Akademien zwei große Konzerte[55] geschrieben und das Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, welches außerordentlichen Beifall erhielt. „Ich selbst", fügt er hinzu, „halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können! und wie schön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu gestehen, gegen das Ende hin müde geworden vor lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden".

Im folgenden Jahre war Leopold Mozart Zeuge von den Triumphen seines Sohnes, den er in Wien besuchte. „Diesen Augenblick", meldete er der Tochter (22. Jan. 1785), „erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er schreibt, daß sein erstes Concert den 11. Febr. anfängt und alle Freytage continuirt". Der Vater richtete sich so ein, daß er zu dem ersten dieser Konzerte, welche mit mehr als 150 Abonnenten zum Subskriptionspreis von 3 Dukaten auf der Mehlgrube gegeben wurden, in Wien war. „Wolfgang", schrieb er an Mariane nach Beendigung des Konzerts (11. Febr. 1785), „gab ein neues vortreffliches Clavier-Concert, woran der Copist noch gestern als wir ankamen abschrieb, und Dein Bruder nicht einmal das Rondo durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur nachsehen mußte. Das Concert geht aus D moll [466 K., S. XVI. 20]". Auch die zweite Akademie „war herrlich", und als Wolfgang eine Akademie zu seinem Vortheil im Theater gab, für welche das Concert aus C dur (467 K.,

[55] In jener Zeit schrieb Mozart außer den beiden Konzerten für Barb. v. Ployer (s. S. 810 f.), den 15. März das Konzert in B dur (450 K., S. XVI. 15) und den 22. März ein Konzert in D dur (451 K., S. XVI. 16); das Quintett (452 K., S. XVII. 1) wurde den 30. März komponirt.

S. XVI. 21) den 9. März 1785 geschrieben war, machte er 559 fl.; „welche wir nicht vermutheten, da er eine aus über 150 Personen bestehende Subscriptionsgesellschaft hat und sich so oft im Theater bei Anderer Akademien aus Gefälligkeit hat hören lassen", wie Leopold Mozart schreibt (12. März 1785). So spielte er in dem Konzert der Sängerin Laschi am 12. Febr. 1785 ein herrliches Konzert, das er für die blinde Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies (1759—1824) nach Paris gemacht hatte, vermuthlich in B dur (456 K., S. XVI. 18), komponirt 30. Sept. 1784. „Als Dein Bruder wegging", schreibt der Vater, „machte ihm der Kaiser mit dem Hute in der Hand ein Compliment und rief: Bravo Mozart! Beim Herauskommen zum Spiel war ihm ohnehin zugeklatscht worden".

Für die Fasten 1786 hatte Mozart, wie er seinem Vater schrieb (28. Dez. 1785), drei Subskriptions-Akademien mit 120 Subskribenten zu stande gebracht; für dieselben waren auch drei neue Konzerte geschrieben in Es dur (482 K., S. XVI. 22) am 26. Dez. 1785, in A dur (488 K., S. XVI. 23) am 2. März 1786 und in C moll (491 K., S. XVI. 24) am 24. März 1786, dessen Andante er in der Akademie am 7. April, der letzten, welche im Theater gegeben wurde[56], repetiren mußte. In der Adventszeit desselben Jahres gab er, wie der Vater berichtet (8. Dez. 1786), auf dem Kasino vier Akademien, für welche er ein neues Konzert in C dur (503 K., S. XVI. 25) am 4. Dez. 1786 komponirte, und reiste im Januar des folgenden Jahres nach Prag, wo der Komponist des Figaro mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Auf allgemeines Verlangen ließ er sich in einer großen musikalischen Akademie im Operntheater hören, das gedrängt voll war; der Beifall wollte nicht enden, als Mozart zum Schluß des Konzerts frei phantasirte, dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und ein zweites Konzert hatte denselben glänzenden Erfolg. Die Sängerin Storace erzählte Leopold Mozart, wie dieser seiner Tochter mittheilt (1. März 1787), daß sein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe.

Wenn auch der Ruhm und die Einnahme dieser Konzerte den Belohnungen nicht gleich kamen, welche schon damals Sängern und Sängerinnen von Ruf zu Theil wurden[57], so wäre es doch

[56] Wien. Ztg. 1786 Nr. 28 Anh.

[57] Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung

ungerecht zu behaupten, daß Mozart vom Publikum nicht gebührend anerkannt, und daß diese Anerkennung nicht auch in klingender Münze ausgesprochen wäre. Bei einem Vergleich mit den beispiellosen Virtuosenerfolgen neuerer Zeiten darf man nicht übersehen, daß das Konzerte besuchende Publikum eine ungeheure Ausdehnung gegen jene Zeit gewonnen hat, wo auch dieser Kunstgenuß wesentlich noch ein Vorrecht der höheren Stände war. Zwar breitete sich gerade damals in Wien die Theilnahme am Theater und an Konzerten mit dem zunehmenden Interesse für Litteratur und Kunst auch im Bürgerstande mehr aus, doch darf man sich das Konzertpublikum jener Zeit nicht als ein ähnlich zusammengesetztes denken, wie man es jetzt kennt. Der Unterschied zeigt sich namentlich in den Privatkonzerten. Während des Winters, namentlich in der Fastenzeit, spielten in den großen Gesellschaften des Adels und des reichen Bürgerstandes musikalische Aufführungen die Hauptrolle, von einem Umfang und einer Bedeutung, wie jetzt etwa die Hofkonzerte. Sehr allgemein war auch die Neigung für Liebhabertheater, auf denen auch Opern gegeben wurden[58]. Eine Oper bei Fürst C. Liechtenstein ist oben (S. 819) erwähnt; Mozarts Idomeneo wurde 1786 auf dem vor dem Burgthor gelegenen Privattheater des Fürsten Auersperg aufgeführt (s. Beilage), auf welchem 1782 dem Großfürsten zu Ehren eine italiänische Oper gegeben wurde[59] und die Gräfin Hatzfeld[60] Glucks Alceste unübertrefflich schön darstellte[61]. Nicht selten unterhielten vornehme Herren ihre eigenen Kapellen, und wenn diese auch nicht wie beim Fürsten Esterhazy oder dem Prinzen von Hildburghausen[62], ein vollständig besetztes Orchester ausmachten, so konnten doch namentlich beim böhmischen Adel

und Equipage 1000 Dukaten Gehalt, wozu Benefize, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marchesi erhielt für sechs Vorstellungen 600 Dukaten und einen kostbaren Ring (Müller, Abschied S. 8).

[58] Theaterkal. 1787 S. 95 f. C. Pichler, Denkw. I S. 124 ff.

[59] Wien. Ztg. 1782 Nr. 82.

[60] Jahrb. f. Tonk. 1796 S. 25.

[61] Dies erzählt nach eigener Anschauung Kelly, Reminisc. I p. 201. Eine Aufführung des Axur wird erwähnt Jahrb. f. Tonk. 1796 S. 38. Mozart schrieb dem thematischen Verzeichnis zufolge am 20. April 1791 „für Dilettanti" einen Schlußchor zu Sartis Oper Le gelosie villane (K. 615), welcher unbekannt geblieben ist.

[62] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 7 ff. 49 f.

häufig die Hausbedienten im Orchester verwendet werden[63], oder man hatte wenigstens eine Harmoniemusik, die bei Tafel oder Serenaden besonders beliebt war[64]. Immer aber wurde für Privataufführungen dieser Art vollständiges Orchester verwandt[65], was allerdings durch die schwächere Besetzung desselben erleichtert wurde. Diese Einrichtung war von großer Bedeutung für die musikalischen Zustände. Die häufigen Konzerte gaben einer großen Anzahl von Musikern Gelegenheit, sich zu tüchtigen Orchesterspielern auszubilden und als solche ein anständiges Auskommen zu finden; die Komponisten fanden unausgesetzt Veranlassung sich auf verschiedene Weise zu versuchen, da die Masse des hier verbrauchten musikalischen Stoffes sehr ansehnlich sein mußte. Man setzte seinen Ehrgeiz darein durch ein treffliches Orchester auch wo möglich neue Kompositionen angesehener Meister aufzuführen, vor allem aber berühmte Virtuosen zu gewinnen. Der Aufwand für musikalische Soireen war sehr groß, allein die Sitte machte der Aristokratie eine Ehrenpflicht aus dieser Begünstigung der damals alle anderen überragenden Kunst.

Bei dem Beifall, welchen Mozart als Klavierspieler fand, konnte es nicht ausbleiben, daß er für die Akademien der vornehmen Welt gesucht wurde. Bereits im Winter 1782 war er beim russischen Gesandten, Fürsten Gallizin, auf alle Konzerte engagirt, „wurde allzeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Hause geführt, und dort auf die nobelste Art von der Welt tractirt“ (21. Dez. 1782). Im nächsten Winter spielte er regelmäßig bei demselben, bei Graf Johann Esterhazy, bei Graf Zichy u. a. Er rechnet seinem Vater vor, daß er vom 26. Febr. bis 3. April fünfmal beim Gallizin, neunmal beim Esterhazy zu spielen habe, wozu drei Konzerte von Richter und fünf eigene Akademien kämen, die zufälligen Einladungen nicht gerechnet. „Habe ich nicht genug zu thun?“ fragt er ihn. „Ich glaube nicht, daß ich auf diese Art außer Uebung kommen werde“. Als der Vater im Jahre 1785 in Wien war, schreibt er seiner Tochter, daß der Flügel Wolfgangs[66] vom 11. Febr. bis 12. März „wohl

[63] Gyrowetz, Selbstbiogr. S. 8.

[64] Vgl. S. 346. 718. 728.

[65] C. Pichler, Denkw. I S. 45.

[66] Mozarts Konzertflügel ist jetzt in Salzburg im Mozarteum, ein kleines Instrument von Anton Walter, in einem Kasten von Nußbaumholz, mit

zwölfmal ins Theater oder zum Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy u. s. w. getragen worden sei". In welcher Weise Mozart für diese Theilnahme an Privatkonzerten honorirt worden sei, darüber liegt nichts vor. Im allgemeinen aber pflegte die Aristokratie ausgezeichnete Künstler ausgezeichnet zu belohnen; auch war ihre Stellung, wie überhaupt, so auch dem Künstler gegenüber, noch die exceptionelle, daß dieser Beweise liberaler Freigebigkeit annehmen konnte, ohne seine persönliche Würde irgendwie verletzt zu fühlen. Die vornehme Haltung der Aristokratie dem Künstler gegenüber hinderte doch in keiner Weise eine feine und wohlwollende, auf wahrer Achtung beruhende Behandlung desselben; es ist begreiflich, daß diese Humanität der Vornehmen bereitwillig anerkannt und aufrichtig gepriesen wurde. Freilich fehlten auch Künstler nicht, die sich dem Adel gegenüber elend erniedrigten. Mozart bewegte sich auch in diesen Verhältnissen völlig frei, nicht allein unbehindert durch die Formen des sozialen Verkehrs, sondern mit der wahren Unabhängigkeit eines bedeutenden Mannes, ohne Rücksichtslosigkeit als Privilegium eines genialen Künstlers in Anspruch zu nehmen. Übrigens schloß die förmlichere Etikette, welche dazumal die Stände strenger schied, auch engere freundschaftliche Verhältnisse, wie ein solches zwischen Mozart und dem Fürsten Karl Lichnowsky bestand, keineswegs aus. Ein wahrer Freund war ihm auch Graf August Hatzfeld, der ein ungewöhnliches musikalisches Talent sorgfältig ausgebildet hatte und sich als Geiger im Quartettspiel auszeichnete. Im vertrauten Verkehr mit Mozart hatte er sich in seine Quartette so hineingelebt, daß man behauptete, dieser höre sie von keinem so gern vortragen[67]. Für ihn komponirte er die Arie mit obligater Violine zum Idomeneo (s. Beilage). Allgemein rühmte man seinen edlen Charakter und die bewundernswerthe Fassung, mit welcher er im einunddreißigsten Jahre (1787 in Bonn) gestorben war. So schreibt Mozart in einem sehr ernsten Brief an den Vater (4. April 1787):

Ich habe Ihnen schon über diesen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebsten, besten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war

schwarzen Unter- und weißen Obertasten. Es hält 5 Oktaven, ist leicht im Anschlag und ziemlich stark von Ton.

[67] Cramers Mag. d. Mus. II S. 1380 ff.

31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich.

Mozart pflegte auch regelmäßig in seiner Wohnung Sonntags vormittags Musikaufführungen zu halten, zu welchen er nicht allein seine Freunde einlud, sondern die von den Musikliebhabern gegen Honorar besucht wurden. Kelly erzählt[68], daß er nie bei denselben gefehlt habe, auch finde ich sie sonst mitunter erwähnt und habe noch von alten Leuten gehört, welche in Mozarts letzten Lebensjahren daran Theil genommen hatten. Diese fanden also auch damals noch zuweilen Unterstützung[69]; auch sein Spiel in den Gesellschaften höherer Kreise finden wir später noch erwähnt[70]; seine öffentlichen Konzerte aber hat er, wie es scheint, vom Jahre 1787 ab nicht mehr fortgesetzt, und es scheint die Zeit gekommen zu sein, in welcher auch er erfahren sollte, daß die Wiener „gern abschossen". Da er im Juni, Juli und August des Jahres 1788 drei Symphonien schrieb, so läßt sich daraus schließen, daß er damals Konzerte zu geben beabsichtigte, was auch die Briefe an Puchberg (Notteb. S. 55. 65) erkennen lassen[71]; doch fehlt es an bestimmten Nachweisungen, ob dieselben zu stande gekommen sind. Jedenfalls muß aus dem Umstande, daß in den nächsten Jahren weder Symphonien noch Konzerte geschrieben wurden, vermuthet werden, daß ihm keine Akademien Veranlassung dazu boten[72]. Leider sprechen auch die ungünstigen Vermögensverhältnisse, in denen er sich in diesen Jahren befand, dafür, daß eine so bedeutende, oder vielmehr seine wichtigste Einnahmequelle versiegt war, was dann die Reisen nach Berlin und Frankfurt wohl hauptsächlich veranlaßte. Erst im Januar 1791 begegnen

[68] Kelly, Remin. I p. 226.

[69] [Auch für diese war das Interesse nicht mehr das gleiche. In dem trauervollen Briefe an Puchberg vom 12. Juli 1789, welchen Nottebohm S. 12 mittheilt, heißt es: „nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Laage, mich doch entschloß bei mir Subscriptions-Academieen zu geben — —; aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Auch 1790 hatte er den gleichen Wunsch, Brief an Puchberg bei Nott. S. 62.]

[70] [So hörte ihn Zinzendorf am 10. Febr. 1788 beim venetianischen Gesandten. Pohl, Haydn II S. 146.]

[71] [Spitta, Allg. Mus. Ztg. 1880 S. 417.]

[72] [Vgl. Pohl, Haydn II S. 146. Hanslick, Konzertw. S. 124.]

wir einem Klavierkonzert in B dur (595 K., S. XVI. 27); es war muthmaßlich dasjenige, welches Mozart am 4. März 1791 in dem Konzerte des Klarinettisten Beer spielte — dem letzten Konzerte in Wien, in welchem er öffentlich auftrat[73].

Die Veröffentlichung von Kompositionen, welche nach jetzigen Begriffen Mozart seine Haupteinnahme hätte bringen müssen, war verhältnismäßig für ihn nicht einträglich. Der Musikalienhandel hatte damals noch die Ausdehnung und Bedeutung nicht erlangt, wie später, obwohl bald nach Mozarts Tode gerade die Herausgabe seiner Werke wesentlich zum Aufschwung desselben beigetragen hat. Zu seinen Lebzeiten aber wurden die Kompositionen mehr durch Abschriften als durch den Stich bekannt[74], und der Komponist mußte eine außerordentliche Sorgfalt anwenden, um den Vertrieb von Abschriften zu verhüten, welche nicht von ihm bezogen, also ihm nicht bezahlt waren. Daß diese Sorgsamkeit nicht Mozarts Sache war, und daß man hinter seinem Rücken Abschriften nahm und verkaufte, versteht sich von selbst. Verschiedene Musikhandlungen (Joh. Traeg, Lausch, Torricella u. a.) boten in den Zeitungen neben einander Abschriften derselben Kompositionen unter seinen Augen an: für unrechtlich also galt dieser Handelsverkehr nicht, wenn er auch unerwünscht sein mochte. Nur mit seinen Konzerten nahm er sich in Acht, weil ihm hier zu viel darauf ankam allein in ihrem Besitz zu bleiben und sie nicht von jedem spielen zu lassen. Die drei ersten Konzerte zwar hielt er für vortheilhaft selbst zu publiziren und schrieb seinem Vater, er wolle Billets gegen baare sechs Dukaten austheilen (23. Dez. 1782); später bot er sie dem hochansehnlichen Publikum, das bis zum letzten März subskribiren konnte, „schön copirt und von ihm selbst übersehen“ für 4 Dukaten an[75]. Auch das fand der Vater zu theuer; allein Mozart meinte, jedes Konzert sei seinen Dukaten werth und nicht dafür zu kopiren (22. Jan. 1783). Ob er dabei seine Rechnung fand, weiß ich nicht; die später geschriebenen hielt er lieber zurück. Als er seinem Vater

[73] [Pohl a. a. O. S. 147.]

[74] Mozarts bei seinen Lebzeiten gedruckte Kompositionen gehen nur bis Op. 18 (Klavierkonzert 451 K., S. XVI. 16), wobei Variationen und Lieder nicht gezählt wurden.

[75] Wien. Zeit. 1783 Nr. 5 Anh. Diese drei Konzerte in A dur (414 K., S. XVI. 12), F dur (413 K., XVI. 11), und C dur (415 K., XVI. 13) sind dann gedruckt in Wien als Oeuvre IV.

die im folgenden Jahre komponirten zuschickte, schrieb er ihm (26. Mai 1784): „Ich will gern Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte, nur daß sie kein Mensch in die Hände bekommt; denn ich hätte erst heute für eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber, daß es mir mehr Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein Paar Jährchen bey mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache". Auf Reisen nahm er daher nur die Orchesterstimmen mit und spielte selbst aus einer Klavierstimme, die, wie Rochlitz berichtet[76], ein sonderbares Ansehen hatte. Sie enthielt außer dem bezifferten Baß nur die Hauptideen ausgeschrieben, Figuren, Passagen u. dgl. leicht angedeutet; er verließ sich auf sein Gedächtnis, das ihn freilich nie im Stich ließ. Im Jahre 1788 kündigte er Abschriften von drei Quintetts für 4 Dukaten an[77].

Wenn der Komponist sich bei Konzerten und Symphonien hauptsächlich durch den Gebrauch in seinen eigenen Aufführungen entschädigt fand, so waren dagegen andere Sachen zunächst für andere gemacht. Nicht wenige Kompositionen schrieb Mozart für seine Schüler, eine außerordentliche Anzahl, wie die vielen Arien, für gute Freunde und Bekannte, allein manche wurden auch für bestimmte Veranlassungen bei ihm bestellt. Von diesen sind die Quartette, welche er für Friedrich Wilhelm II. im Jahre 1789 und 1790 schrieb (575. 589. 590 K., S. XIV. 21—23), ihm sicherlich gut honorirt; es wird erzählt, daß er für das erste derselben eine kostbare goldene Dose mit 100 Friedrichsd'or erhielt[78]. Bekanntlich wurden für das Requiem 100 Dukaten vorausbezahlt; auch mag die Bearbeitung der Händelschen Oratorien, welche van Swieten im Jahre 1788 und 1789 veranlaßte, sowie eine und die andere Bestellung und Dedikation ihm etwas eingebracht haben. Sieht man aber die lange Reihe Mozartscher Kompositionen, welche auf solche Veranlassung entstanden sind, näher darauf an, so muß man die Vermuthung fassen, daß die meisten derselben für ihn keine Erwerbsquelle geworden sind. Charakteristisch ist folgende durch seine Wittwe später bekannt gewordene Begebenheit[79]. Bei einer der Sonn-

[76] A. M. Z. I S. 113.

[77] Wien. Ztg. 1788 Nr. 27 Anh.

[78] N. Berl. Musikzeitg. 1856 S. 35.

[79] A. M. Z. I S. 289. Dieselbe Geschichte, nach Prag verlegt, ist aus dem Französischen wieder bekannt gemacht A. M. Z. VI S. 196.

tagsmusiken, welche Mozart in seiner Wohnung gab, hatte sich ein polnischer Graf eingefunden, der über das damals neue (30. März 1784 komponirte) Klavierquintett mit Blasinstrumenten ganz entzückt war und Mozart ersuchte, ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu schreiben, was dieser versprach. Kaum nach Hause gekommen, schickte der Graf Mozart hundert halbe Souverainsd'or mit einem sehr verbindlichen Billet, in welchem er seine lebhaften Danksagungen für den so eben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die übersandte Summe als ein großmüthiges Geschenk ansah, dankte verbindlichst und schickte dem Grafen zur Erwiederung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm so sehr gefallen — was er sonst nie zu thun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmuth desselben. Nach einem Jahre kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte sich nach dem Trio; Mozart entschuldigte sich, daß er sich noch nicht aufgelegt gefühlt habe, etwas des Grafen Würdiges zu komponiren. „So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen", erwiederte der Graf, „mir die hundert halben Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte". Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne Mozarts Zuthun als Quartett für Klavier und Saiteninstrumente in Wien gestochen wurde. Gegen solche Leute und solche Handlungsweise hatte Mozart keine Waffen als ein achselzuckendes: Der Lump!

Daß auch andere Leute als dieser polnische Graf gelegentlich von solcher Gutmüthigkeit zu profitiren wußten, läßt sich wohl denken. Indessen darf man den Verlegern schwerlich zu große Schuld beimessen[80]. Variationen und ähnliche Kleinigkeiten mögen ohne sein Vorwissen gedruckt worden sein und als beliebte Artikel den Verlegern guten Vortheil gebracht haben, von welchem Mozart nichts genoß. Allein was von seinen bedeutenderen Kompositionen bei seinen Lebzeiten gedruckt ist, gab er auf Subskription heraus, wie es vielfach geschah, oder ließ es durch Torricella, Artaria und Hoffmeister publiziren. Nur in einem Fall ist mir bekannt, welches Honorar ihm gezahlt wurde; er selbst schrieb seinem Vater, wie dieser seiner Tochter mittheilt (22. Jan. 1785),

[80] Rochlitz' Darstellung (A. M. Z. I S. 83) ist nicht zutreffend.

daß er die Jos. Haydn dedizirten Quartette an Artaria für 100 Dukaten verkauft habe. Das war für jene Zeit ein ansehnliches Honorar, und bei der Aufnahme, welche jene Quartette zur Zeit ihres Erscheinens fanden, konnte der Verleger wohl glauben, sie zu theuer bezahlt zu haben. Man sagt, die beiden schönen Klavierquartette in G moll (478 K., S. XVII. 2, komponirt im Juli 1785) und in Es dur (493 K., S. XVII. 3, komponirt im Juni 1786) seien nur der Anfang einer mit Hoffmeister kontraktlich verabredeten Folge gewesen; der habe, weil das Publikum sie zu schwer fand und nicht kaufen wollte, das vorausbezahlte Honorar im Stich gelassen und die Fortsetzungen aufgegeben[81]. Überhaupt mußten die größeren Kompositionen Mozarts sich erst allmählich die allgemeine Theilnahme erringen, weil sie in jeder Hinsicht für zu schwer galten, und es ist an sich glaublich, was erzählt wird[82], daß Hoffmeister Mozart erklärte: „Schreib populärer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen!“ — nicht minder glaublich, daß Mozart antwortete: „Nun, so verdiene ich nichts mehr und hungere, und scheer mich doch den Teufel darum!“ Einen anderen Ton finden wir freilich in einem Billet, welches Mozart (20. Nov. 1785) an Hoffmeister schrieb:

Lieber Hoffmeister! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdessen nur mit etwas Geld beizustehen, da ich es in diesem Augenblick sehr nothwendig brauche. — Dann bitte ich Sie sich Mühe zu geben mir sobald als möglich das Bewußte zu verschaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überlästige; allein da Sie mich kennen und wissen, wie sehr es mir daran liegt, daß Ihre Sachen gut gehen möchten, so bin ich auch ganz überzeugt daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, sondern mir eben so gern behülflich seyn werden als ich Ihnen[83].

Ein sehr thätiger Verleger, Kommerzienrath Hummel in Berlin, der behauptete, er könne, obgleich unmusikalisch, äußerlich den Kompositionen ansehen, ob sie für ihn gut seien, war auf Mozart übel zu sprechen und rühmte sich, ihm verschiedene Werke zurückgeschickt zu haben[84].

Zum Beleg, wie Mozart von den Schauspieldirektoren gemiß-

[81] Vgl. Nissen S. 633.
[82] Rochlitz, A. M. Z. XV S. 313. Für Freunde der Tonkunst I S. 148.
[83] Auf der Rückseite hatte Hoffmeister angemerkt: „Den 20. Nov. 1785 mit 2 Dukaten“. N. Ztschr. f. Mus. IX S. 164.
[84] A. M. Z. I S. 547.

braucht worden sei, erzählt Rochlitz[85], daß Schikaneder ihm für die Zauberflöte kein Honorar gezahlt und obendrein, gegen Verabredung, die Partitur hinter seinem Rücken verkauft habe. Dagegen behauptet Seyfried[86], Schikaneder habe Mozart hundert Speciesdukaten bezahlt und den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Wittwe überlassen. Wie dem auch sei, für das Verhältnis Mozarts zu den Theaterdirektionen sind diese Erzählungen über Schikaneders Verfahren nicht maßgebend. Hundert Dukaten waren damals in Wien das übliche Honorar für eine bestellte Oper; dieses erhielt auch Mozart für die Entführung (S. 736), für Figaro und ohne Zweifel auch für Così fan tutte; für Don Giovanni 225 fl. Dazu pflegte der Ertrag einer Benefizvorstellung (wie für den Dichter) hinzuzukommen, welcher natürlich vom Interesse des Publikums für den Komponisten abhing: bei der Entführung erwähnt Mozart keiner Benefizvorstellung, sonst kann sie damals und auch wohl beim Figaro nicht unbedeutend gewesen sein[87]. Bondini zahlte für Don Giovanni ebenfalls hundert Dukaten; die böhmischen Stände, welche die Clemenza di Tito zur Kaiserkrönung bestellten, haben ihm sicherlich keine geringere Entschädigung geboten; ja der seiner Sparsamkeit wegen verrufene Direktor Guardasoni machte es im Jahre 1789 „fast richtig", Mozart „für eine Oper 200 Ducaten und funfzig Ducaten Reisegeld zu geben", wie dieser seiner Frau meldete (Brief vom 10. April 1789) — eine Verabredung, die freilich nicht zur Ausführung kam[88].

In dieser Hinsicht also stand Mozart den gleichzeitigen Opernkomponisten nicht gerade nach. Was die Aufführungen auf fremden Bühnen anlangt, so liegen keine bestimmten Angaben vor, ob man ihn befragt und honorirt habe[89]; allein auch hier darf man Verhältnisse und Gebräuche der Zeit nicht außer Acht lassen. In Italien war es hergebrachte Sitte, daß derjenige, welcher eine Oper bestellte, dieselbe honorirte; was hernach mit der Par-

[85] A. M. Z. I S. 83. Vgl. S. 147. Nissen S. 548 f.

[86] Neue Zeitschr. f. Mus. XII S. 180.

[87] Dittersdorf erzählt, die Einnahme seiner Benefizvorstellung vom Doktor und Apotheker habe 200 Dukaten betragen (Selbstbiogr. S. 243).

[88] Ganz verwirrt und ungenau ist die Darstellung von Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. II S. 258).

[89] Vom preußischen Gesandten erwartete er ein angemessenes Honorar (S. 735); ob er es und wieviel er erhielt, ist nicht bekannt.

titur geschah, überließ man meist dem Zufall. Der Impresario blieb im Besitz derselben und gestattete gewöhnlich seinem Kopisten, aus dem Verkauf der Abschriften Vortheil zu ziehen (S. 146); allein auch der Komponist behielt die Partitur und scheint sie ohne Bedenken mitgetheilt zu haben, wo er davon Ehre oder Gewinn zu hoffen hatte. In Deutschland war das Verhältnis anders, da der Komponist es meistens mit einem Hoftheater zu thun hatte. Mozart berichtet seinem Vater, daß in Mannheim und München[90] der Komponist seine Partitur zu freier Verfügung behalte (S. 654); er freute sich, daß Baron Riedesel die Entführung von ihm begehrte und nicht vom Kopisten (S. 736). Man sieht, fremde Bühnen verschafften sich ihre Partituren auf dem bequemsten Wege; wenn sie sich an den Komponisten wandten, so geschah es, weil sie sie auf andere Weise nicht zu erlangen wußten oder aus irgend einem zufälligen Grund. Ein Recht für den Komponisten, eine Pflicht für die Theaterdirektionen scheint keineswegs anerkannt gewesen zu sein. Strenges Bewahren der Partitur, sorgfältige Beaufsichtigung der Kopisten waren die einzigen Mittel, und diese reichten nicht weit; Mozart aber war wenig geeignet, sie anzuwenden. Wenn daher seine Opern auf fremden Bühnen ohne Entschädigung für ihn gegeben wurden, so theilte er nur das Schicksal der meisten Komponisten jener Zeit; auch finden wir nicht, daß er darüber klagt. Er ist froh, wie er dem Vater schreiben kann (6. Dez. 1783), daß seine Entführung in Prag und Leipzig sehr gut und mit allem Beifall gegeben ist; er ist glücklich, als Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien aufgeführt werden — von einer Entschädigung ist nicht die Rede.

Ziehen wir die Summe dieser ökonomischen Betrachtungen, so sind die Leistungen Mozarts weder ihrer künstlerischen Bedeutung noch dem Gewinne, welchen Bühnen wie Verleger später davon zogen, gemäß honorirt worden; allein diesen Maßstab darf man nicht ohne weiteres anlegen. Die Bedingungen und Verhältnisse des Erwerbs, denen auch der Künstler unterworfen ist, werden von der geltenden Norm der bürgerlichen und staatlichen Lebensordnung beherrscht; der fest geschlossene Organis-

[90] Graf Seeau sollte selbst zu eigenem Vortheil die nur zur Aufführung erworbenen Stücke verkaufen; darüber beschweren sich Schröder und Beecké in ungedruckten Briefen an Dalberg.

mus des gesammten kaufmännischen und gewerblichen Getriebes fügt sich nicht dem Kometenlauf des künstlerischen Genius: ein Glück, wenn dieser sich nicht darin verstrickt oder daran zerschellt. Vom Standpunkt des bürgerlichen Verkehrs aus wird man zugestehen müssen, daß Mozart im ganzen nicht ungünstiger gestellt war, als die meisten Kunstgenossen; daß er als Virtuos und Komponist theils nicht schlechter, theils besser als andere bezahlt wurde; daß es ihm nicht an Gelegenheit, Geld zu verdienen, fehlte, und daß er in der That sehr gute Einnahmen hatte. Wäre Mozart in Beziehung auf Geldverhältnisse seinem Vater oder Joseph Haydn ähnlich gewesen, so hätte er ohne Zweifel aus seiner Situation in Wien ganz andere Vortheile gezogen; aber auch mit dem, was er wirklich einnahm, hätte er eine sorgenfreie, gesicherte Existenz haben können. Dafür hat man, wenn man selbst die Rechnung zu machen sich nicht traut, einen glaubwürdigen Zeugen an Leopold Mozart. Dieser hatte bei seinem Besuch in Wien im Jahre 1785 auch auf Einnahme und Lebensweise des Sohnes ein aufmerksames Auge und schrieb seiner Tochter (19. März 1785): „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld ist sicher da, und die Hauswirthschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grad öconomisch".

Wie weit entfernt war Mozart von derartigen Ersparnissen! Seit seiner Verheirathung finden wir ihn fortwährend in immer neuen Geldverlegenheiten; eine Reihe betrübender Dokumente bestätigt uns die Kette von Verdrießlichkeiten, Sorgen, Beschämungen und Demüthigungen, denen er sich dadurch ausgesetzt sah. Kaum ein halbes Jahr nach der Hochzeit mußte das Ehepaar in der größten Noth, weil der Gläubiger die Prolongation eines Wechsels verweigerte und mit einer Klage drohte, zur Baronin von Waldstädten in folgendem Billet seine Zuflucht nehmen:

Hochschätzbarste Frau Baronin! Nun befinde ich mich in einer schönen Lage! — Mit Hr. v. Tranner besprachen wir uns letzthin daß wir eine Prolongation auf 14 Täge begehren wollten; da dieses doch jeder Kaufmann thut, ausgenommen es müßte der indiscreteste Mann von der Welt sein, so war ich ganz ruhig und hoffte bis dahin, wenn ich es auch nicht selbst zu zahlen im Stande wäre, die Summa geborgt zu bekommen! Nun läßt mir Hr. v. Tranner sagen, daß derjenige absolument nicht warten will, und wenn ich

zwischen heut und morgen nicht zahle, so wird er klagen. — Nun denken Ew. Gnaden, was das, für ein unangenehmer Streich für mich wäre! Ich kann izt nicht zahlen, nicht einmal die Hälfte! — Hätte ich mir vorstellen können daß es mit der Souscription meiner Concerten so langsam hergehen würde, so hätte ich das Geld auf längere Zeit genommen! — Ich bitte Ew. Gnaden ums Himmelswillen, helfen Sie mir meine Ehre und guten Namen nicht zu verlieren! — Mein armes Weiberl befindet sich ein wenig unpaß und folglich kann ich sie nicht verlassen, sonst würde ich selbst gekommen seyn, um Ew. Gnaden mündlich darum zu bitten. — Wir küssen Ew. Gnaden 1000mal die Hände und sind beyde

Vom Haus den 15. Febr. 1783. Ew. Gnaden
gehorsamste Kinder
W. A. und C. Mozart.

Als er im Juli desselben Jahres nach Salzburg reisen wollte, hatte er, schon im Begriff, in den Wagen zu steigen, noch erst einen dringenden Gläubiger zu befriedigen — es waren nur 30 fl., welcher dieser verlangte, aber auch soviel zu entbehren fiel Mozart damals schwer[91]. Und als er nicht lange wieder nach Wien zurückgekehrt war, überraschte ihn eine Forderung von 12 Louisd'or, welche er auf der Reise 1778 in Straßburg geliehen hatte (S. 575), aufs unangenehmste. Er mußte dem Vater schreiben (6. Dezbr. 1783):

Sie werden sich erinnern, daß, als Sie nach München kamen, als ich die große Opera schrieb, Sie mir die Schuld von 12 Louisdors, so ich an Hrn. Scherz in Straßburg gemacht habe, vorhielten — mit den Worten: Mich verdrießt nur Dein weniges Vertrauen, so Du zu mir hast — genug, ich habe halt nun die Ehre 12 Louisdor zu bezahlen. Ich reiste nach Wien, Sie nach Salzburg. Nach Ihren Worten mußte ich glauben, daß ich mich wegen diesem nichts mehr zu besorgen hätte; ferners, wenn es nicht geschehen wäre, so würden Sie mir es schreiben, und nun, da ich bei Ihnen war, mündlich sagen. — — Ich verlange nichts von Ihnen, lieber Vater, als daß Sie die Güte haben nur bis einen Monat für mich gut zu stehen. — — Hätte er sich das erste Jahr gemeldet, ich hätte ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlt, ich werde es auch itzt thun, aber auf der Stelle bin ich es nicht im Stande.

Ja in demselben Jahre, wo der Vater seine Finanzen so sehr rühmt, finden wir ihn in einer Verlegenheit, die ihn nöthigte, die Hülfe seines Verlegers Hoffmeister in Anspruch zu nehmen, worauf dieser ihn mit zwei Dukaten abfertigte (S. 828). Den

[91] Nissen S. 475.

traurigsten Einblick aber in die beklemmende äußere Lage, in welcher Mozart sich später seit dem Jahre 1788 befand, gewähren die Briefe an seinen Freund Michael Puchberg, einen begüterten Kaufmann[92], der selbst musikalisch war und zwei Töchter hatte, von denen die eine als Klavierspielerin sich auszeichnete. Er war Freimaurer und durch die Loge scheint das nähere Verhältnis hauptsächlich begründet zu sein, welches Mozart berechtigte, bei Puchberg wiederholt Hülfe zu suchen. Sein Wunsch, von Puchberg selbst oder durch seine Vermittelung eine größere Summe als Darlehen zu erhalten, damit er sich freier bewegen und besser einrichten könne, konnte nicht erfüllt werden. So sah er sich um so öfter durch Verlegenheiten überrascht, wenn Miethe zu entrichten, die Kosten der Kur oder eines Landaufenthaltes seiner Frau oder dgl. zu bezahlen waren, welche ihn zwangen, die Güte seines Freundes in Anspruch zu nehmen. Wenn es nur irgend anging, suchte zwar Mozart häusliche Verlegenheiten mit Humor zu überwinden. Im Winter 1790 kam Joseph Deiner, Hausmeister im Bierhaus zur silbernen Schlange (Kärnthnerstraße 1112, jetzt 1074), der Mozart bei mancherlei häuslichen Geschäften zur Hand zu sein pflegte, einst zu ihm und fand ihn in seinem Arbeitszimmer mit seiner Frau tüchtig herumtanzend. Auf Deiners Frage, ob er etwa der Frau Tanzstunde gebe, lachte Mozart und sagte: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können". Darauf lief Deiner sogleich fort und brachte von seinem Holz, was Mozart auch annahm und es ihm gut zu zahlen versprach, sobald er wieder Geld haben werde[93]. Aber nicht jede Noth ließ sich vertanzen, und der wackere Puchberg wurde nicht müde, Mozart zu unterstützen. Je nach den Umständen schickte er ihm größere oder kleinere Summen, deren Wiederbezahlung Mozart nie möglich war, so daß nach dessen Tode seine Schuldforderung sich auf

[92] Er wird k. k. privilegirter Niederlagsverwandter genannt, d. h. er gehörte zu der Gesellschaft von Kaufleuten, welche, meistentheils Protestanten, das Recht hatten, in Wien unter bestimmten Verpflichtungen und Privilegien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben (Nicolai, Reise IV S. 447 f.). [Außer den bisher schon bekannten Briefen (Jahn I. Aufl. III S. 489 ff.) sind deren noch 15 von Nottebohm in den Mozartiana veröffentlicht. Um die Feststellung der Chronologie derselben hat sich Ph. Spitta verdient gemacht, vgl. dessen sorgfältige Untersuchung in der Allg. Mus. Ztg. 1880 S. 417 ff.]

[93] Wiener Morgenpost 1856 Nr. 28.

1000 fl. belief. Indessen machte Puchberg, welcher der Witwe bei der Ordnung der Verlassenschaft als Vormund (Gerhab) hülfreich beistand, seine Ansprüche erst nach mehreren Jahren geltend, als die gebesserten Umstände die Rückzahlung möglich machten[94]. Inzwischen nahm er auch zu anderen Freunden seine Zuflucht, so im April 1789 zu einem Aspiranten des Freimaurerordens, Hofdemel, wegen 100 fl., wovon Brief und Wechsel Zeugnis ablegen[95]. Natürlich konnten solche Aushülfen die Lage Mozarts nicht wirklich verbessern. Als er im Jahre 1790 die Reise nach Frankfurt unternahm, auf deren Ertrag er große Hoffnungen setzte, mußte er, um sich das Reisegeld zu verschaffen, Silberzeug und Pretiosen versetzen[96], und die Finanzoperation, von welcher er in den Briefen an seine Frau spricht (29. und 30. Sept. 1790), daß ihm jemand auf Hoffmeisters Giro 1000 fl. baar — und in Tuch hergeben wolle, beweist deutlich genug, daß er in die Hände von Wucherern gefallen war, vor denen er sich durch Puchbergs Intervention vergeblich zu retten gesucht hatte.

Diese Data zeigen nur zu klar, daß Mozart seit seiner Verheirathung in einer Kette nie endender Verlegenheiten verstrickt war, die ihn zu augenblicklichen Auskunftsmitteln zwangen, ohne daß er eine gründliche Heilung des Schadens erreichte. Wie sehr er bei seinem feinen Gefühl die Sorgen und Demüthigungen einer solchen Lage empfand, sprechen seine Briefe deutlich aus. Verborgen konnten die ungünstigen Verhältnisse Mozarts in Wien nicht bleiben, — selbst wenn er weniger offen gewesen wäre, als er es zu seinem Schaden war —; mißgünstige Klatscherei aber brachte nach seinem Tode das Gerede, Mozart habe 30000 fl. Schulden hinterlassen, in Umlauf und sogar vor das Ohr des Kaisers Leopold. Die Wittwe, durch eine vornehme Gönnerin aufmerksam gemacht, klärte den Kaiser über diese Verläumdungen auf und versicherte, mit einer Summe von 3000 fl. alles bezahlen zu können, was Mozart schuldig sei. Hierüber und über so manche entschuldigende Umstände belehrt, half der Kaiser großmüthig[97]; auch wurde ihr eine Pension von Leopolds Nachfolger Franz II. bewilligt (Beil. I, 15).

[94] Nissen S. 686.
[95] O. Jahn, Aufs. über Musik S. 234.
[96] Nissen S. 683.
[97] Niemetschek S. 57 f. Nissen S. 580 f.

Dieselbe menschenfreundliche Gesinnung, welche für die Vermehrung von Mozarts Schulden so besorgt war, war auch um die Gründe seiner schlechten Vermögensumstände nicht verlegen; was konnte es anders sein, als schlechter Lebenswandel, Ausschweifungen und alle Unordnungen, die daher entspringen?[98] Solchen Anschuldigungen gegenüber dürfen wir auch wohl Mozart selbst hören, der schwerlich das Herz gehabt haben würde, gegen einen mit seiner Person und seinen Verhältnissen vertrauten Mann wie Puchberg sich auf seine ihm wohlbekannte Denkungsart, Aufführung, Lebensweise zu berufen (17. Juli 1789), wenn er sich soviel vorzuwerfen gehabt hätte, als man ihm später zuzuschieben bemüht gewesen ist. Unverdächtig ist gewiß das Zeugnis Leopold Mozarts, die Hauswirthschaft sei, was Essen und Trinken betreffe, im höchsten Grade ökonomisch; Sophie Haibl bestätigte ebenfalls, Mozart sei nicht entfernt ein Feinschmecker gewesen, und habe auf seinem Tische nie etwas anderes als einfachste Hausmannskost gefunden. Wollte man darin, daß der Vater sein Lob der Sparsamkeit auf Essen und Trinken beschränkt, einen Hinweis finden, daß er sie in anderer Rücksicht nicht wahrgenommen habe, so ist das möglich. Mozart hielt etwas auf

[98] Wie man damals in dieser Beziehung über Mozart aburtheilte, zeigen Äußerungen wie in Schlichtegrolls Nekrolog: „In Wien verheirathete er sich mit Constanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterließ er doch, bei seiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung den Seinigen weiter nichts als den Ruhm seines Namens und die Aufmerksamkeit eines großen Publicums auf sie“. Man begreift, daß Mozarts Wittwe die ganze Auflage eines in Graz 1794 veranstalteten Abdrucks dieses Nekrologs an sich kaufte, und mit Wärme erklärt sich Rochlitz (A. M. Z. I S. 17 ff.) gegen diese lieblose Verunglimpfung. Viel roher sagt Arnold (Mozarts Geist S. 65 ff.), indem er die Ursachen seines frühzeitigen Todes nachzuweisen sucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauspielerinnen, und sonstigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm seine gute Frau gern übersah. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor, schnell änderte sich die Scene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen soweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen“.

saubere und gewählte Kleidung, auf Spitzen und Uhrketten[99]; Clementi sah ihn seines eleganten Äußeren wegen für einen Kammerherrn an (S. 719); auch von anderen wird die Zierlichkeit seines Anzugs bei verschiedenen Gelegenheiten hervorgehoben, und der Vater spöttelt in einem Briefe aus Wien an die Tochter (16. April 1785), daß Wolfgang mit Mad. Lange ihn anfangs habe nach München begleiten wollen, es werde aber vermuthlich nichts daraus werden, „obwohl Jedes sich sechs Paar Schuh hat machen lassen, die auch schon da stehen". Es mag also wohl sein, daß Mozart mit seiner Garderobe nicht allzu sparsam war; indessen liegt doch noch kein Grund vor, ihn für einen verschwenderischen Modenarren zu halten.

Allein dies ist auch die Verschwendung nicht, deren man Mozart zeiht, man hat dabei meistens sinnliche Genüsse im Sinn. Für heitere Geselligkeit und ihre mannigfachen Zerstreuungen hatte Mozart allerdings Neigung, ja sie waren ihm ein Bedürfnis, um sich von der angestrengten geistigen Thätigkeit zu erholen. Gesellschaften sah Mozart in seinem Hause nicht; seine Frau erzählte, daß sie bei Familienfesten, oder um ihren Mann zu zerstreuen, kleine Musikaufführungen vor wenigen Freunden veranstaltete, bei denen Haydnsche Musik ihm die größte Freude machte[100]. An Gelegenheit zu geselligem Verkehr mit seinen Kunstgenossen, mit zahlreichen gebildeten und wohlhabenden Dilettanten war in Wien kein Mangel, und man darf sich Mozart durch ein reges gesellschaftliches Treiben vielfach und lebhaft in Anspruch genommen vorstellen. Zum großen Theil waren zwar diese Zusammenkünfte auf Musik gerichtet, und als Virtuos und Komponist wußte Mozart, namentlich durch Improvisationen aller Art, im Ernst und Scherz seinen Tribut der geselligen Unterhaltung zu entrichten; allein auch sonst war Mozart ein belebter und heiterer Gesellschafter, der besonders auf jeden Scherz einging und von seiner Gabe, komische Knittelverse zu improvisiren, gern Gebrauch machte[101].

[99] Nissen S. 692.

[100] Niemetschek S. 99 f.

[101] Niemetschek S. 93: „Uebrigens hatte Mozart für die Freuden der Geselligkeit und Freundschaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, diese ergoß sich dann in den drolligsten Einfällen. Mit Vergnügen denken seine Freunde in Prag an die schönen Stunden, die sie in seiner Gesellschaft verlebten; sie können sein

Unter allen Vergnügungen liebte Mozart am meisten das Tanzen und dazu gab es in Wien, wo damals eine wahre Tanzwuth herrschte, reichliche Gelegenheit[102]. Seine Frau vertraute Kelly, der bei seinem ersten Zusammentreffen mit Mozart denselben tanzen sah, daß ihr Mann ein enthusiastischer Tänzer sei und wohl gar behauptete, seine Leistungen im Tanzen seien bedeutender als die in der Musik; namentlich Menuett soll er sehr schön getanzt haben[103]. In seinen Briefen fehlt es nicht an Hinweisen auf diese Liebhaberei und sehr lustig und zufrieden berichtet er seinem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783):

Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — versteht sich aber, die Chapeaux haben jeder 2 fl. bezahlt; wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe?

Er war nämlich seit kurzem umgezogen und hatte eine Wohnung bei Hrn. v. Wezlar, einem reichen Juden, genommen.]

Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit, und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und eine schöne große Küche; — dann sind noch zwei schöne große Zimmer neben unser, welche noch leer stehen — diese benutzte ich also zu diesem Hausball — Baron Wezlar und sie waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldstädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky der Windmacher, der junge Stephanie et uxor, Adamberger und sie, Lange und Langin u. s. w.

Noch gesteigert wurde die Unterhaltung auf den Maskenbällen; von Jugend auf hatte Mozart, wie wir bereits sahen (S. 379), ebensoviel Neigung als Talent, sich in Charaktermasken zu produziren. Von Wien aus bat er seinen Vater (22. Jan. 1783), daß er ihm doch sein Harlekinskleid schicken möchte, weil er gern auf die Redoute, „aber so, daß es kein Mensch weiß", als Harlekin gehen möchte: „weil hier so viele — aber lauter Eseln auf der Redoute sind". Mehrere gute Freunde thaten sich zu einer Com-

gutes argloses Herz nie genug rühmen; man vergaß in seiner Gesellschaft ganz, daß man Mozart den bewunderten Künstler vor sich habe". Vgl. Rochlitz, A. M. Z. III S. 494 f. Sein Schwager, Jos. Lange, hatte die Beobachtung gemacht, daß Mozart dann am meisten possenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beschäftigt war (Selbstbiogr. S. 171 f.).

[102] Kelly, Reminisc. I p. 204 f.

[103] Kelly, Reminisc. I p. 226. Nissen S. 692 f.

pagnie-Masque zusammen und führten am Faschingsmontag eine Pantomime auf, welche die halbe Stunde, da das Tanzen ausgesetzt wurde, ausfüllte. Mozart war Harlekin, Mad. Lange Colombine, Lange machte den Pierrot, ein alter Tanzmeister Merk, welcher die Gesellschaft „abrichtete“, den Pantalon, der Maler Grassi den Dottore. Erfindung und Musik waren von Mozart, das Gedicht in Knittelversen, mit welchem die Pantomime eingeleitet wurde, vom Schauspieler Müller; es hätte besser sein können, meint Mozart, aber mit der Ausführung war er wohl zufrieden: „Ich sag Ihnen, wir spielten recht artig“, meldet er dem Vater (12. März 1783). Von der Musik dieser Pantomime sind dreizehn Nummern für Saiteninstrumente in Stimmen erhalten, die erste Violinstimme von Mozart geschrieben (446 K., S. XXIV. 18)[104]. Sie ist, wie sich denken läßt, sehr anspruchslos, wie die kurz angedeuteten Situationen, z. B. „Colombine ist traurig — Pantalon thut ihr schön — sie ist bös — er wieder gut — sie böse — er auch böse“.

Eine leidenschaftliche Neigung hatte Mozart auch für das Billardspiel; Kelly erzählt, daß er oft mit Mozart gespielt, aber ihm nie eine Partie abgewonnen habe[105]. Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung und auf diesem spielte er im Nothfall mit seiner Frau[106] oder auch wohl ganz allein. Allerdings war dies ein Luxus, obgleich damals in Wien nicht so gar auffallend[107], und veranlaßt nicht allein durch seine Neigung zum Billardspiel, sondern, wie Holmes sehr richtig bemerkt (S. 248), durch die Sorge der Ärzte für Mozarts Gesundheit. Im Frühjahr 1783 wurde Mozart von der damals grassirenden Influenza ergriffen[108] und im Sommer des folgenden Jahres war er wieder heftig erkrankt, wie Leopold Mozart seiner Tochter meldet 14. Sept. 1784):

Mein Sohn war in Wien sehr krank, — er schwitzte in der

[104] [Da nur die erste Violinstimme, und auch sie nicht vollständig, in Mozarts Autograph erhalten ist, hat auch nur diese, soweit die Handschrift reicht, in die neue Ausgabe Aufnahme gefunden; vgl. den Rev. Ber.]

[105] Kelly, Reminisc. I p. 226.

[106] Niemetschek S. 100.

[107] Nicolai, Reise V S. 219.

[108] Er schrieb dem Vater (7. Juni 1783): „Gottlob und Dank, ich bin wieder ganz hergestellt, nur hat mir meine Krankheit einen Catarrh zum Andenken zurückgelassen — das ist doch hübsch von ihr!“

neuen Opera des Paesiello [il re Teodoro] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erst den Bedienten anzutreffen suchen, der seinen Ueberrock hatte, weil unterdessen der Befehl erging keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu lassen. Dadurch erwischte nicht nur er ein rheumatisches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er schreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde rasende Colique gehabt, die sich allezeit mit starkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entsetzlich halten. Mein Doctor ist Herr Siegmund Barisani, der ohnehin die Zeit als er hier ist, fast täglich bey mir war; er wird hier sehr gelobt; ist auch sehr geschickt und Sie werden sehen, daß er in Kurzem sehr avanciren wird.

Barisani, der Sohn des erzbischöflichen Leibarztes in Salzburg, mit welchem die Mozartsche Familie vertrauten Umgang hatte, war ein ebenso ausgezeichneter Arzt — er war später am allgemeinen Krankenhaus Physikus Primarius — als warmer Freund und Verehrer Mozarts. Ein schönes Zeugnis ihrer Freundschaft ist ein Blatt in Mozarts Stammbuch (im Mozarteum zu Salzburg) mit folgenden Versen von Barisanis Hand (14. April 1787):

Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst groß an Geist,
Den großen Mann zu schätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunst, um welche dich
Der welsche Komponist beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;
Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Joseph Hayden gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt,
Vergiß da deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Lust erhielt,
Der aber noch weit stolzer ist
Daß du sein Freund bist, so wie er
dein Freund Sigmund Barisani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geschrieben:

Heute am 3. September dieses nehmlichen Jahres war ich so unglücklich diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so

glücklich sind ihn in einer bessern Welt — wieder — und auf nimmer scheiden — zu sehen.

Barisani suchte, da er Mozart von der Gewohnheit bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und des Morgens, oft im Bette liegend, zu schreiben, nicht ganz abbringen konnte, den schädlichen Folgen auf andere Weise entgegenzutreten. Er veranlaßte ihn, da er schon am Klavier so viel saß, wenigstens stehend zu schreiben und suchte ihn zu regelmäßiger körperlicher Bewegung anzuhalten. Die Vorschrift, früh morgens spazieren zu reiten (S. 798), scheint Mozart nicht lange befolgt zu haben, wenigstens erfahren wir, daß er beim Reiten, obgleich ihm diese Bewegung zusagte, doch nie eine gewisse Ängstlichkeit überwinden konnte[109]. Da gab dann seine Neigung zum Billardspielen dem Arzt eine willkommene Veranlassung, wenigstens diese Motion zu einer regelmäßigen zu machen, welche Mozart ebenso wie das Kegelspiel, das er gern vornahm, um so angenehmer war, als beide körperlichen Übungen ihn in seiner geistigen Thätigkeit nicht störten. In Prag fiel es auf, daß Mozart, während er Billard spielte, ein Motiv mit hm hm vor sich hinsang und von Zeit zu Zeit in ein Buch sah, das er bei sich trug; später erkannten sie, daß er mit dem ersten Quintett der Zauberflöte beschäftigt gewesen war[110]. Als er in Prag in Duscheks Weingarten die Partitur des Don Giovanni niederschrieb, nahm er nicht selten dabei am Kegelschieben Theil, stand auf, wenn an ihn die Reihe gekommen war, und setzte sich wieder zum Schreiben, nachdem er geworfen hatte[111].

Aber wie steht es um Mozarts so oft besprochene Neigung zu starken Getränken? Es ist kein Zweifel, daß er namentlich gern Punsch trank; Kelly erzählt es[112] und auch Sophie Haibl verschwieg nicht, daß ihr Schwager „ein Punscherl" liebte, aber sie bezeugte auch, daß er nicht unmäßig darin gewesen sei, daß sie ihn nie berauscht gesehen habe[113]. Und daß er einer wüsten Völlerei fähig gewesen, widerspricht eben so sehr Mozarts ganzem Wesen und Thun als es wahrscheinlich ist, daß er in fröhlicher

[109] Griesinger, Biogr. Notizen über Joseph Haydn S. 30.
[110] Nissen S. 559 f.
[111] Bohemia 1856 S. 118. 122.
[112] Kelly, Reminisc. I p. 226.
[113] Nissen S. 672.

Gesellschaft das poculum hilaritatis nicht verschmäht und seine ausgelassene Laune in einer Weise geäußert habe, die wohl leicht ein schiefes Urtheil hervorrufen konnte[114]. Allein Mozart pflegte auch bei angestrengter Arbeit sich durch ein Glas Wein oder Punsch zu stärken. Als er im Camesinaschen Hause wohnte, war sein unmittelbarer Wandnachbar Joh. Mart. Loibl, Rechnungsrath der ungarisch-siebenbürgischen Hofbuchhalterei, der „zum grünen Baum“ wohnte, als großer Musikfreund und als eifriger Freimaurer mit Mozart vertraut und durch einen immer gefüllten Weinkeller, mit dessen Inhalt er nicht geizig war, seinem Freunde um so besser empfohlen. Die Scheidewand zwischen beiden Häusern war so dünn, daß Mozart, wenn er etwas von Loibl begehrte, nur zu klopfen brauchte; so oft ihn dieser Klavier spielen und dazwischen an die Wand klopfen hörte, schickte er seinen Bedienten in den Keller, indem er zu den Seinigen sagte: „Mozart komponirt schon wieder, da muß ich ihm Wein schicken[115]“. Auch mußte ihm ja seine Frau Punsch machen, als er in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni die Ouvertüre schreiben sollte. — Wer auch nur einen Blick auf eine von Mozart geschriebene Partitur wirft, der sieht, daß sie nicht in der Aufregung des Weins geschrieben sind, so sauber, ordentlich und genau bis auf die geringsten Kleinigkeiten sind sie auch bei der flüchtigsten Raschheit; und wer im stande ist, auch nur eine seiner Kompositionen darauf anzusehen, dem darf man nicht erst sagen, daß keine durch künstliche Mittel gereizte und überspannte Produktionskraft solche Klarheit und Schönheit hervorzubringen vermag. Ob Mozart wohl that, wenn er bei anhaltender geistiger Anstrengung für seinen Körper im Genuß geistiger Getränke eine unmittelbar wirkende Kräftigung suchte, mag sehr zweifelhaft sein; Erfahrungen und Ansichten sind auch in dieser Hinsicht gar verschieden. Goethe räth die unproduktive Stimmung durch keine äußeren Mittel, wie etwa geistige Getränke, zu forciren, erwiedert aber auf Eckermanns Bemerkung, daß ein paar Gläser Wein doch

[114] Rochlitz weist darauf hin, daß Mozart in einer durch den Wein gesteigerten Ausgelassenheit Rettung vor seinen trüben Gedanken gesucht habe (A. M. Z. III S. 495 f.).

[115] Frau Dr. Ant. Klein in Wien, die Tochter Loibls, hat diesen und manchen anderen charakteristischen Zug aus ihren Jugenderinnerungen meinem Freunde Karajan mitgetheilt.

nicht selten auf die Klarheit der Einsicht und Entschließung in schwierigen Dingen sehr wohlthätig einwirkten: „Da Sie meinen Divan so gut kennen, so wissen Sie, daß ich selber gesagt habe

Wenn man getrunken hat
Weiß man das Rechte,

und daß ich Ihnen also vollkommen beistimme. Es liegen im Wein allerdings produktivmachende Kräfte sehr bedeutender Art; aber es kommt dabei alles auf Zustände und Zeit und Stunde an, und was dem einen nützt, schadet dem andern[116]“.

Fassen wir die einzelnen Züge zusammen, welche zu diskutiren nur die allgemeine Verbreitung übertreibender und unverbürgter Gerüchte zwingen konnte[117], so gewinnen wir das Bild eines heiteren, lebenslustigen Mannes, welcher bei einer Anspannung der Produktionskraft und einer geistigen Arbeitsamkeit, von der die Kunstgeschichte nur seltene Beispiele kennt, das Bedürfnis nach Zerstreuung durch geselligen Verkehr und dessen sinnliche Genüsse in einem Maße befriedigt, wie es die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in Wien that, ohne irgend einer Aufmerksamkeit dafür gewürdigt zu werden — nicht das eines leichtfertigen Wüstlings und Verschwenders, wie man dies Wort gewöhnlich faßt. Allerdings, wenn der mit Recht ein Verschwender heißt, der sich durch was immer für Bedürfnisse und Neigungen, auch edlerer Natur, verleiten läßt, das Gleichgewicht seiner Finanzen zu verletzen, dann war Mozart ein Verschwender. Die gefährlichsten Eigenschaften aber waren für ihn eine gutmüthige Weichheit seines Herzens und eine echte Liberalität der Gesinnung. Er gab, wie unwillkürlich, aus innerem Bedürfnis. Rochlitz erzählt, wie Mozart in Leipzig nicht allein den Chorsängern freien Eintritt gestattete, auf den sie keinen Anspruch hatten, sondern auch einem Bassisten unter den Thomanern, der ihm besonders wohlgefallen hatte, ohne daß einer etwas merkte, ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand drückte. Einem armen alten Klavierstimmer, der sich vor Verlegenheit stotternd einen Thaler ausbat, drückte er ein paar Dukaten in die Hand und eilte ins andere Zimmer[118].

[116] Eckermann, Gespräche mit Goethe (6. Aufl.) III S. 164.

[117] Auch Niemetschek (S. 63) hat gegen die Glaubwürdigkeit derselben schon mit Recht Einsprache erhoben.

[118] A. M. Z. I S. 81 f.

Wenn er augenblicklich im stande war zu helfen, so konnte er einen Bedürftigen nicht ohne Unterstützung lassen, selbst wenn er sich und die Seinigen in nächster Zeit Verlegenheiten aussetzen mußte; sogar wiederholte Erfahrungen, daß man ihn hinterging, machten ihn nicht vorsichtig. Man kann denken, wie das benutzt wurde. Wer sich bei ihm zur Tischzeit einstellte, war sein Gast, um so willkommener, wenn er aufgeräumt und lustig war, Spaß machte und verstand, und Mozart war froh, wenn seine Tischgäste es sich bei ihm schmecken ließen. Darunter waren aber auch, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen, werthlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten, und deren Umgang seinem Ruf schadete[119]". Einer der ärgsten Menschen dieser Art war Alb. Stadler, der zum Beispiel dessen dienen mag, was man Mozart bieten konnte. Als ein ausgezeichneter Klarinettist, der dabei Possen und Spaß zu treiben und sich einzuschmeicheln wußte, außerdem Freimaurer, brachte er es dahin, daß Mozart ihn häufig bei sich zu Tisch sah und für ihn komponirte. Einst hatte er erfahren, daß Mozart vom Kaiser 50 Dukaten erhalten habe und stellte demselben aufs beweglichste seine Noth vor, er sei verloren, wenn er ihm nicht diese Summe borge. Mozart, der das Geld selbst gebrauchte, gab ihm zwei schwere Repetiruhren zum Versetzen, unter der Bedingung, daß er ihm den Zettel bringen und sie zur rechten Zeit einlösen solle; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart, um die Uhren nicht zu verlieren, 50 Dukaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Nicht gewitzigt durch diese Erfahrung, gab Mozart, als er 1790 von Frankfurt zurückkam, Stadler den Auftrag, einen Theil des Silbergeräths, welches zum Behuf der Reise hatte versetzt werden müssen, einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Trotz des dringenden Verdachtes, daß Stadler diesen Versatzzettel aus Mozarts stets offener Schatulle entwendet habe, ließ sich dieser nicht abhalten, ihn, als er im folgenden Jahre eine Kunstreise antreten wollte, mit Reisegeld und Empfehlungen nach Prag und mit einem Konzert (622 K., S. XII. 20) auszustatten, das er wenige Monate vor seinem Tode noch für ihn komponirte[120].

[119] Nissen S. 673.

[120] Nissen S. 683 f. In dem Verlassenschaftsprotokoll ist unter den „ver-

Gewiß war dies eine Schwäche Mozarts, den Pflichten gegenüber, welche er gegen die Seinigen zu erfüllen hatte und nicht immer erfüllen konnte, gewiß eine strafbare Schwäche. Seine Sorgen für den Haushalt wurden ihm durch mancherlei Unglück allerdings noch erschwert, namentlich durch die wiederholten, anhaltenden Krankheiten seiner Frau, zu deren Herstellung mehrmals ein theurer Sommeraufenthalt in Baden erforderlich war. Die Leiden der Frau scheinen sie auch gehindert zu haben, sich des Hauswesens in der Art anzunehmen, wie es einem Manne wie Mozart gegenüber ganz besonders nöthig gewesen wäre. Sie übte nicht den geistigen Einfluß auf ihn, um durch dauernde Einwirkung den Schwächen seiner Organisation für das ökonomische Gebiet nachzuhelfen; auch verstand sie es nicht, die Macht der Ordnung und Regel eines weiblichen Hausregiments mit soviel Klugheit und Energie geltend zu machen, daß der lenksame Mann ihr die Leitung dieses Departements gern völlig übergeben hätte. Sie empfand die Mißstände scharf, sah auch wohl die Ursachen ein, allein sie wußte nicht denselben dauernd zu begegnen. Ohne ihr einen Vorwurf zu machen, darf man sagen, daß, wenn Constanze eine Hausfrau gewesen wäre, wie Mozart ein Komponist, es auch in ihrem Hause wohl gestanden hätte.

Es fehlte Mozart, wenn er recht überlegte, nicht an der Einsicht und ebenso wenig am guten Willen, seine ökonomischen Angelegenheiten in Ordnung zu halten, und von Zeit zu Zeit nahm er einen ernsten Anlauf ein guter Hausvater zu werden. So legte er im Februar 1784 nicht allein ein genaues Verzeichnis seiner Kompositionen an, in welches er bis kurz vor seinem Tode höchst sorgfältig jede Arbeit, sowie sie vollendet war, mit Angabe des Themas eintrug[121], sondern er fing um dieselbe Zeit auch an, über seine Einnahme und Ausgabe Buch zu führen. André berichtet über diese Aufzeichnungen, die mir leider nicht zu Gesicht gekommen sind, daß Mozart seine Einnahmen, worunter der

loren sein sollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmusikus, wäre ohne Obligation schuldig bei 500 fl."

[121] Dieses unschätzbare Dokument für die Geschichte der Mozartschen Kompositionen, das für die Zeit von 1784 an kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt, ist von André unter dem Titel: W. A. Mozarts thematischer Catalog (Offenbach 1805. 1828) herausgegeben worden. Er liegt allen Angaben über die Zeit der einzelnen Werke zu Grunde, wenn nicht besondere Notizen gegeben sind.

Ertrag einiger Akademien, welche Mozart damals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an verschiedene herrschaftliche Personen und nur weniges Honorar für verkaufte Kompositionen begriffen waren, auf einem länglichen Stück Papier anschrieb. Die Ausgaben notirte er in einem Quartbüchlein, welches früher zu Übungsaufsätzen in der englischen Sprache bestimmt war, auch noch verschiedene von ihm ins Englische übersetzte Briefe enthielt. Mozart verfuhr bei Notirung seiner Ausgaben so pünktlich, daß er auch nicht den kleinsten Posten einzutragen vergaß; so findet sich z. B. aufgezeichnet:

1. Mai 1784	zwey Maybluмel 1 Kr.
27. Mai 1784	Vogel Stahrl 34 Kr.

daneben folgende Melodie



mit der Bemerkung: „Das war schön!“ Was ihn dabei so unterhielt ist leicht zu errathen. Am 12. April hatte er sein Klavierkonzert in G dur (453 K., S. XVI. 17) komponirt und bald darauf öffentlich gespielt; das Thema des Rondo aber lautet



Dies kurz nachher von dem Vogel so komisch verändert pfeifen zu hören, machte ihm solches Vergnügen, daß er sich denselben gleich kaufte. Er hielt auch, wie er überhaupt die Thiere und namentlich die Vögel sehr liebte, den Vogel Stahrl sehr in Ehren, und als derselbe starb, setzte er ihm in seinem Garten ein Grabmal mit einer Inschrift in selbst gedichteten Versen[122].

Die übergroße Genauigkeit jener Rechnungsbücher läßt fürchten, daß sie nicht allzulange fortgesetzt worden seien und man ist fast überrascht, daß Mozart dieselben wirklich ein Jahr lang, vom März 1784 bis Februar 1785, in dieser Weise fortgeführt hat. Von da an überließ er die Notirung seiner Frau, aber diese hat sie nur ganz kurze Zeit fortgesetzt.

Gewiß hat also Niemetschek recht, „daß wenn gegen Mozart diejenige Billigkeit geübt wird, die jeder an sich selbst zu erfahren

[122] Niemetschek S. 91.

wünschen muß, er deshalb noch nicht als ein Muster der Ökonomie und Sparsamkeit angepriesen wird" (S. 59 f.). Wer, wie Mozart, seinen Haushalt mit nichts oder gar mit Schulden anfängt und auf ungewisse und schwankende Einnahmen angewiesen ist, der bedarf einer durch strenge Zucht befestigten Ordnung und Regelmäßigkeit, einer unnachsichtigen Sparsamkeit, um durch konsequente Einschränkung sich mit Ehren durchzubringen oder gar zum Wohlstand zu erheben; ohne dies werden einzelne Glücksfälle, zufällige gute Einnahmen selten nützen und oftmals sogar eher zurücksetzen als fördern. Diese Eigenschaften aber lagen, wie wir sahen, nicht in Mozarts Natur und er hat sie nie sich anzueignen vermocht; ihre Abwesenheit allein aber erklärt schon vollkommen, daß seine ökonomischen Verhältnisse stets zerrüttet waren und blieben. Er hat sie gebüßt, diese Fehler und Schwächen, gebüßt durch Mangel und Entsagung, durch Kummer und Sorge, durch Beschämung und Demüthigung; keine der Strafen hat ihn verschont, welche das Leben unerbittlich über jeden verhängt, welcher den Gesetzen seiner eisernen Nothwendigkeit nicht gerecht wird. Aber solche Makel hat der Tod gesühnt; die Entstellungen hämischer Neider und kleinlicher Splitterrichter haften nicht an dem was unsterblich ist.

Zusätze und Berichtigungen
zum ersten Bande der dritten Auflage.

Zu Seite 28. Georg Christoph Wagenseil war zu Wien 1715 geboren und starb am 1. März 1777 im Alter von 62 Jahren, nach der Wiener Zeitung. Das Datum bei Gerber (1688—1779) ist hiernach unrichtig. Vorstehendes nach brieflicher Mittheilung Köchels an O. Jahn vom 16. Juni 1867.

Zu Seite 56. J. A. Wieland war Vikar in Golling, nicht Gotting. (Köchel.)

Zu Seite 161. Statt Novarre muß es heißen Noverre. Über Noverres Thätigkeit als Balletmeister in Wien ist auch Geblers Briefwechsel mit Nicolai zu vergleichen, s. bes. S. 76.

Zu Seite 176. Caldara ist nicht 1763, sondern 1736 gestorben.

Zu Seite 263. Der Kapellmeister Eberlin war nach Köchels Ansicht früher wie 1716 geboren.

Zu Seite 341/342. Über die Bedeutung des Wortes Cassation, für welches Jahn eine genügende Erklärung nicht hatte, erhalten wir vollgültigen Aufschluß durch Grimms Wörterbuch (u. d. W. gassatim) und Schmellers bair. Wörterbuch, 2. Aufl. I. S. 945 (Art. Gaß und Gassen); es ergiebt sich der ausschließlich deutsche Ursprung des Wortes. Aus Gasse wurde in scherzhafter Beifügung einer lateinischen Adverbialendung, vielleicht aus dem Studentenbrauche stammend, gassatim gebildet, von Gasse zu Gasse; darnach bedeutete „gassatim gehen" soviel wie auf den Gassen herumschwärmen, wobei an Raufhändel, dann aber auch an Liebeshändel und nächtliche Ständchen gedacht wurde. Dafür liegen Zeugnisse aus dem 17. Jahrhundert vor,

die Redensart ist aber wohl noch älter, entsprechend dem gleichbedeutenden gassieren, welches aus Ayrer citirt wird und neuerdings von G. Freytag (Markus König) in Nachahmung älterer Sprache wieder angewendet worden ist. Neben jenen Ausdrücken findet sich ebenso gassaten gehen, gassatum gehen, und als selbständiges Zeitwort gassaten. Diese Ausdrücke erklärt Schmeller als „durch alle Provinzen Deutschlands bekannt", und auch Adelung erwähnt sie noch als lebende. „Den 31. December hielte der Stelzen Mayor [in Augsburg] eine mahlzeit, mitten in der Nacht gienge er mit spilleuten gassatum und liesse mit etlichen salven das alte Jahr ausschießen", cod. Germ. Mon. bei Schmeller. Diese Latinisirung führte weiter zu dem Substantiv gassatio; Gassation bedeutet nach Schmeller in Baiern eine Serenade; er erwähnt hierbei „die Endsgassation, Nachtmusik bei Fackelschein, die ehmals z. B. in München von den Studirenden ihren Schulvorständen, Professoren u. s. w. gemacht zu werden pflegte." Mit einer Lautverwandlung brauchte man ebenso kassaten, kassaten gehen in der Bedeutung: ein Ständchen bringen (Grimm), so daß also die Entstehung von Kassation hier klar vorliegt. Daß dieser Begriff Mozart nach den Umgebungen, in welchen er in Salzburg lebte, geläufig war, ist ebenso einleuchtend, wie daß die Bezeichnung Kassation neben den gleichbedeutenden Ausdrücken Serenade, Nachtmusik u. s. w. allmählich in Vergessenheit kam. Übrigens brachte schon Koch in dem Musikalischen Lexikon (Frankfurt 1802) das Wort Cassatio mit der Redensart Cassaten gehen, die auch er noch als eine übliche zu kennen scheint, in Verbindung, leitete nur wunderlicher Weise diese Redensart von der Bezeichnung des Tonstückes her und kam nicht auf den Gedanken, daß sich die Sache umgekehrt verhalte.

Zu Seite 581, Anm. 7. In Rössigs Schrift „Versuche im musicalischen Drama — — Bayreuth 1779" findet sich eine entsprechende Bemerkung, wie im Theaterkalender: „Die Semiramis, ein musikalisches Drama des Freyherrn von Gemmingen, beschäftiget jetzt den Herrn Mozard Capellmeister zu Salzburg." R. Maria Werner, Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte Bd. 1 (1888) S. 524.

Zu Seite 583. Das Dekret, durch welches Erzbischof Hieronymus Mozarts Anstellung als Hoforganist mit 450 Gulden

Gehalt verfügte, ist vom 17. Januar 1779; das Dekret der Hofkammer an das Hofzahlamt vom 26. Februar 1779. Die beiden Schriftstücke veröffentlichte Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts, Mittheil. der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI, H. 1. S. 147. 151; sie sind hiernach in Beilage I abgedruckt. Wenn daher Leopold Mozart schreibt (31. Dez.), daß das Dekret „schon vier Monat alt sei", so kann sich diese Äußerung nur auf die vorläufigen Zusicherungen beziehen; er müßte denn ein anderes Dekret (Pirckmayer ebd. S. 145. 151) im Sinne gehabt haben, durch welches ihm selbst, dem Vater, eine Gehaltserhöhung von jährlich 100 Gulden bewilligt wurde, und welches allerdings genau 4 Monate alt war. Das wäre dann eine kleine Unwahrheit gewesen.

Zu Seite 611 ff. (und 161 ff.). Über die Entstehungszeit der Musik zu König Thamos verdanken wir dem Buche von R. M. Werner: „Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771—1786. Berlin 1888", welches dem Herausgeber erst während des Druckes zur Hand kam, neue Aufklärung, welche freilich auch mit einer neuen Schwierigkeit verbunden ist. Jahn hatte die Entstehung des Werkes aus inneren Gründen sowie wegen der äußeren Beschaffenheit der Partitur in die Jahre 1779/80 gesetzt; wir erfahren nun, daß die erste Entstehung sich der des Dramas selbst anschließt und ins Jahr 1773 fällt. Am 1. Mai 1773 schrieb Gebler an Nicolai (S. 43), er könne von seinem neuesten Stücke Thamos kein Exemplar übersenden, da es nicht besonders gedruckt worden; am 31. Mai übersendet er „ein einzeles Exemplar" behufs Recension und sagt am Schlusse des Briefes: „Sollte man meinem Thamos die Ehre erweisen, daselbst aufzuführen, so kann ich mit der gar nicht übel gesetzten und von Hr. Ritter Gluck durchaus übersehenen Musik der Chöre aufwarten". Dann heißt es weiter am 13. Dezember 1773 (S. 51): „Indessen bin ich Euer Hochedelgebohr. für die sich gegebene Bemühung sehr verbunden, und schließe auf allen Fall die Musik des Thamos bey, so wie selbige unlängst von einem gewissen Sigr. Mozzart gesetzt worden. Es ist sein Originalconcept, und das erste Chor sehr schön." Endlich gehört hieher noch der Brief vom 14. Februar 1775, in welchem Gebler (S. 65) der Hoffnung Ausdruck gibt, die Kochsche Gesellschaft möchte den Thamos in Berlin aufführen,

und so fortfährt: „Der gute Magister Sattler, der die erste Musik dazu verfertiget (ich glaube jedoch, Euer Hochedelgebohr. die beßere Mozzartische überschickt zu haben) ist inzwischen an der Auszehrung gestorben."

Daß hiernach die erste Entstehung der Musik zu König Thamos ins Jahr 1773 fällt und mit dem Erscheinen des Dramas zusammenhängt, ist von Werner (Anm. 55 S. 141) dargelegt; zu fragen bleibt nach der genaueren Zeitbestimmung und nach dem Umfange dieser Mozartschen Komposition von 1773. Mozart war mit seinem Vater am 18. Juli 1773 nach Wien gekommen und dort bis zum Oktober verblieben (vgl. oben S. 160 ff.). Am 1. Mai wird Thamos als neues Stück genannt, im Dezember 1772 war es noch nicht fertig; Mozart aber war bis zum März 1773 in Mailand (S. 160). Daß das Stück so rasch in Salzburg bekannt geworden wäre, und daß Mozart, der im Mai und Juni eine Symphonie, eine Messe und ein Konzertone schrieb, zugleich jene Musik komponirt und fertig nach Wien gebracht hätte, darf wohl als ausgeschlossen gelten. Auch hatte ja Gebler zunächst einem anderen (Sattler) die Komposition übertragen, und ohne seine besondere Aufforderung dürfte der in Salzburg lebende, Gebler ersichtlich bis dahin unbekannte junge Komponist keine Anregung zu dieser Komposition erhalten haben. Mit der am 31. Mai erwähnten Musik ist daher jedenfalls die Sattlersche gemeint, wie auch Werner richtig annimmt; Mozart aber hat während des kurzen Wiener Aufenthalts (Juli bis Oktober) eine neue Musik zu Thamos geschrieben, was auch aus dem „unlängst" in Geblers Brief vom 13. Dezember (also doch nur wenige Monate vorher) deutlich hervorgeht. Wie er in Verbindung mit Gebler gekommen, ob die Komposition für eine Aufführung bestimmt war, darüber schweigen die Mozartschen Korrespondenzen jener Tage gänzlich. Am 18. September schreibt der Vater (Nissen S. 279): „Wolfgang componirt an Etwas ganz eifrig"; am 12. und 21. August hatte er Andeutungen über Dinge gemacht, die sich nicht schreiben lassen, und gesagt, es müsse alles vermieden werden, was Aufsehen oder Argwohn erregen könne. Das läßt sich, zum Theil wenigstens, auf Verhandlungen mit Gebler und auf die Musik zu Thamos beziehen, und erklärt auch, daß die Entstehungszeit der letzteren unbekannt bleiben konnte. Jedenfalls kam es zu einer Aufführung damals nicht;

nach Hanslicks Mittheilung an den Herausgeber wird in den Originalverzeichnissen des Wiener Burgtheaters die Aufführung des Thamos erst im Februar 1774 erwähnt, und zwar ohne Nennung der Mozartschen Musik, während in anderen, speziell musikalischen Aufzeichnungen sich gar nichts darüber findet. Ob auch hier wieder Intriguen der Musiker spielten, ob eine Differenz mit Gebler eintrat, oder ob nur Mozarts Abreise die Aufführung der Musik verhinderte, ist lediglich dem Gebiete der Vermuthung überlassen. Auffallend bleibt, daß Gebler, dessen Korrespondenz bis 1786 reicht und der sich für das Theaterwesen, speziell das Sängerpersonal der neuen deutschen Oper sehr interessirt, die Entführung Mozarts und deren Erfolg nirgends erwähnt.

Wenn nun also feststeht, daß die erste Entstehung der Thamosmusik in den Wiener Aufenthalt von 1773 fällt, so bleibt zu fragen, was Mozart damals komponirte, und wie sich überhaupt diese neue Aufklärung zu Jahns Angabe verhält, daß die uns überlieferte Partitur erst der Zeit von 1779 oder 1780 angehören könne. Denn dem Umstande, daß Papier und Schrift in diese Zeit weisen, wird sich ebensowenig widersprechen lassen, wie dem Urtheile, daß die Reife und Höhe der uns vorliegenden Arbeit nicht auf den 17jährigen, sondern auf den durch die Mannheimer und Pariser Erfahrungen entwickelten 23jährigen Künstler hinweisen. Man beachte namentlich, was Jahn (S. 622 ff.) über die Behandlung des Orchesters sagt.

Nach Geblers Brief vom 31. Mai 1773 hatte der erste Komponist nur die Chöre komponirt, und thatsächlich verlangt das Stück außer den Chören und der „sanft nachklingenden" Musik nach dem zweiten Chore keine weitere Komposition. Die verbindende Musik zwischen den Akten, welche gerade bei Mozart Züge feiner Charakteristik enthält, gehört nicht zu den eigentlichen Forderungen des Dramas. Daß aber Mozart sich hier sogar des Melodramas bedient (S. 617 ff.), kann nur aus der Anregung erklärt werden, welche er für diese Gattung bei der Rückkehr aus Paris in Mannheim empfangen hatte; man erinnere sich, wie er diese Form dem Vater in dem Briefe vom 12. November 1778 (S. 577) wie etwas diesem noch Unbekanntes beschreibt. Daraus darf geschlossen werden, daß er diese Stücke nicht in Wien, sondern erst nach der Rückkehr von Paris nach Salzburg geschrieben hat. Dieses, zusammengehalten mit dem

Umstande, daß der erste Komponist (Sattler) nur die Chöre zu setzen gehabt hatte, führt zu dem Resultate, daß auch Mozart 1773 in Wien nur die Chöre komponirt hat, und von diesen wohl nur die beiden ersten, nicht den dritten, der in dem Drama nicht steht (S. 624). Hier ist denn nun von entscheidender Wichtigkeit, daß Mozart gerade die beiden ersten großen Chöre, die einzigen von Gebler zu dem Drama gedichteten, zweimal komponirt hat (S. 623) und die uns überlieferten Chöre sich als neue, mit den neuen Erfahrungen in der Instrumentation ausgestattete Bearbeitungen der früheren darstellen, die nun als Entwürfe erscheinen mußten.

Dadurch scheint, soweit hier bei dem Fehlen genauerer Nachrichten Vermuthungen gestattet sind, der Widerspruch sich einfach zu lösen. Mozart hat im Sommer 1773 die beiden von Gebler gedichteten Chöre, und zwar wahrscheinlich zum Zwecke einer Aufführung komponirt, hat dann, da es aus unbekannten Gründen zur Aufführung nicht kam, die Arbeit zurückgelegt, und 1779 oder 1780, bereichert durch die inzwischen gewonnenen Erfahrungen und wohl unmittelbar angeregt durch eine der in Salzburg spielenden Schauspielertruppen, den Gedanken an das Drama wieder aufgenommen und der Musik die Gestalt gegeben, in welcher wir sie kennen.

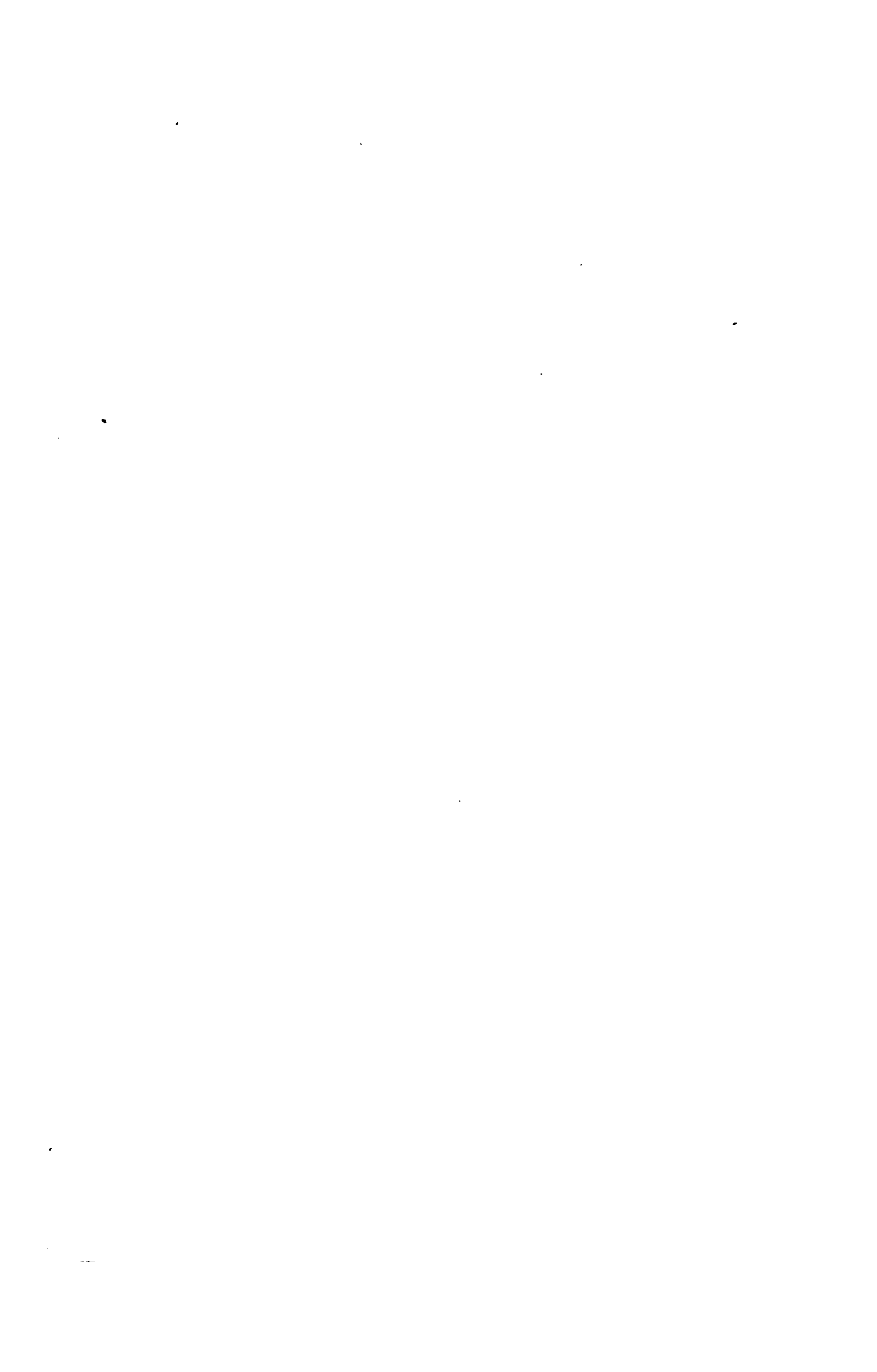
Die Musik, welche Gebler an Ramler und Wieland schickte (Jahn S. 620 Anm. 28), wird hiernach doch wohl die Mozartsche in ihrer ersten Gestalt gewesen sein. In den erwähnten Briefen ist nur von der Sendung dieser Musik an Nicolai die Rede, an den die Sattlersche überhaupt nicht geschickt wurde.

Das Autograph der hier besprochenen ersten Gestalt der beiden Chöre, welches im Revisionsbericht (S. 62) als verschollen bezeichnet wird, befindet sich auf der Berliner Bibliothek und war nach der dem Herausgeber gewordenen Mittheilung ohne Zweifel dem 1873 erworbenen Autograph des Werkes selbst beigefügt. Es ist ersichtlich dasselbe, welches auch Jahn vorgelegen hat, wie dessen Beschreibung (S. 623) beweist[1]. Die beiden Chöre sind auf starkes Papier in Hochformat in großer Schrift und mit fester Hand geschrieben, welche den leichten Fluß späterer Hand-

[1] Anm. 34 des Herausgebers auf S. 623 ist hiernach zu berichtigen. — Das Autograph ist dem Herausgeber von der Generaldirektion der Berliner Bibliothek zur Einsicht freundlichst übersandt worden.

schrift noch nicht zeigt; die letzten Takte des zweiten Chores fehlen. Auf der ersten Seite steht folgender Titel: „2. Chöre | zum Thamos König in Egypten | vom H. Baron Gebler | Musik | vom H. Wolfgang Amade Mozart". Zu „Chöre" ist später beigeschrieben „und Zwischenakte", und nach der Zeile, die mit „Gebler" schließt: „am Ende ist noch ein Chor, der nicht in der Originalausgabe des Schauspiels Prag u. Dresden 1773, 3ter Band, ist"; endlich am Rande: „7. Pezzi". Diese Zusätze, welche schon durch die Farbe der Dinte als spätere sich zu erkennen geben, sind durchstrichen; die Zahl 2. vor „Chöre" scheint von derselben Hand, welche jene Zusätze durchstrichen hat, beigefügt. Von wessen Hand auch diese verschiedenen Aufschriften herrühren mögen (der Herausgeber möchte sich nicht getrauen, dies zu entscheiden), jedenfalls lassen sie erkennen, daß die beiden Chöre als etwas für sich Bestehendes hingestellt werden sollten. Auf der ersten Seite des zweiten Chores ist ebenfalls später von flüchtiger Hand, in welcher ich Bedenken trage Mozarts Züge zu erkennen, beigeschrieben: „NB. Ist eine ältere Arbeit und nunmehr nicht mehr gültig". Die Namensangabe beim zweiten Chore (Di Amadeo Wolfgango Mozart) wird durch spätere Beischrift als von Mozarts Vater herrührend bezeichnet. Vielleicht ist auch der ursprüngliche Haupttitel vor dem ersten Chore vom Vater geschrieben; ob die Zusätze von Mozart selbst geschrieben und wieder durchstrichen sind, muß ich unentschieden lassen.

Zu Seite 633. Zur Geschichte des Melodrams sei noch verwiesen auf E. Schmidt, Goethes Proserpina, Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte I (1888) S. 27 ff., und R. M. Werner, Nachtrag, ebda. S. 523 ff.




Singstimme.
Klavier.




Singstimme.
Klavier.



2 dinge, nemlich um ein
und den für mich um stär
mich erhört, und mir die
ich bitte sie also, bester
schwester sie ihr nicht zu
nimt, wenn er das ürg
ich ihnen auch ein grosse
zu ihnen, ich bitte sie
tod ist, sondern gegen
weil sie wollen, — wo
daß ich ruhig gegen k
unglück noch zu erw
lieben vetter, und m
gleich antwort ich bi

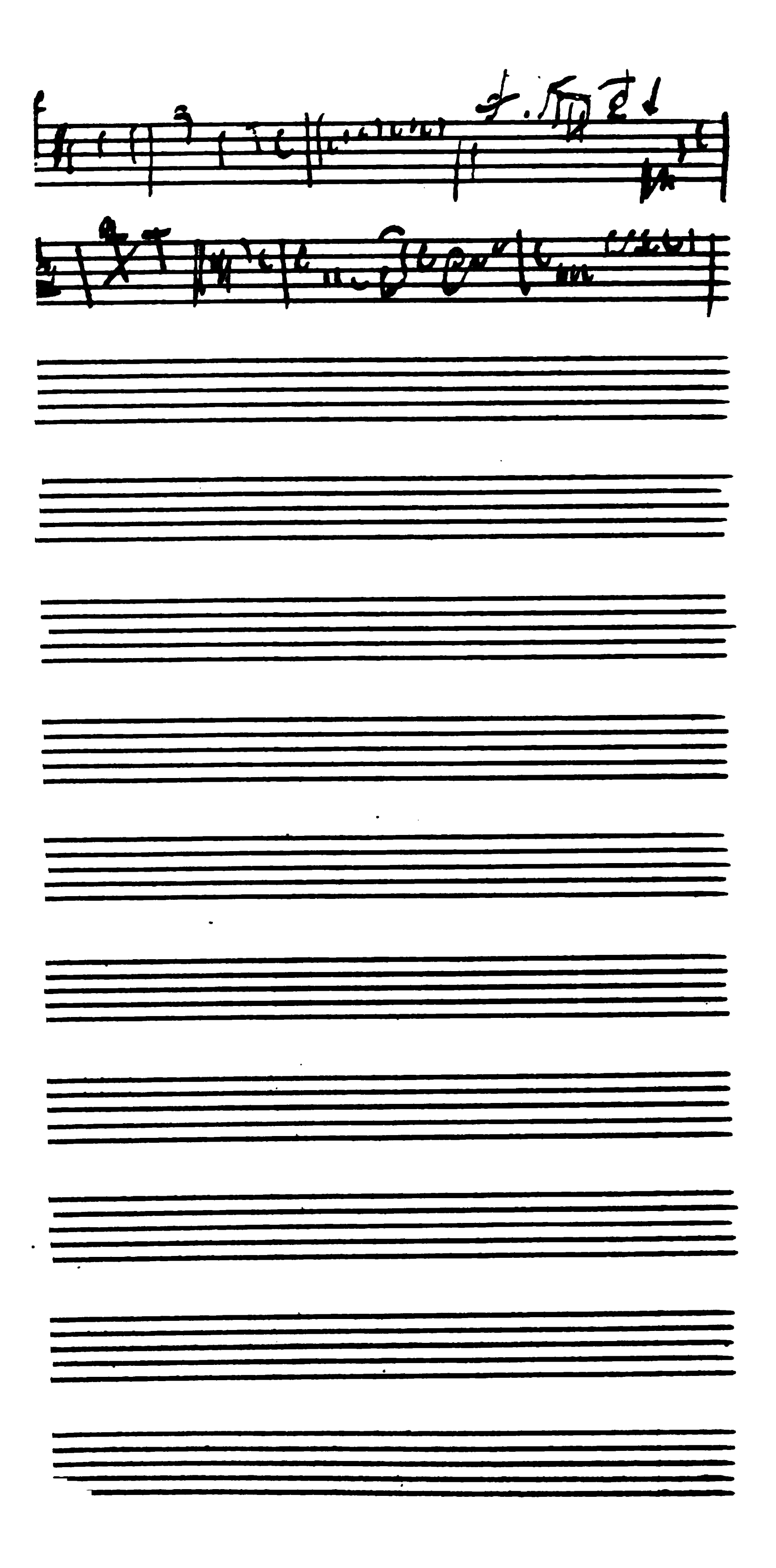
weil fürsorg.

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croissant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

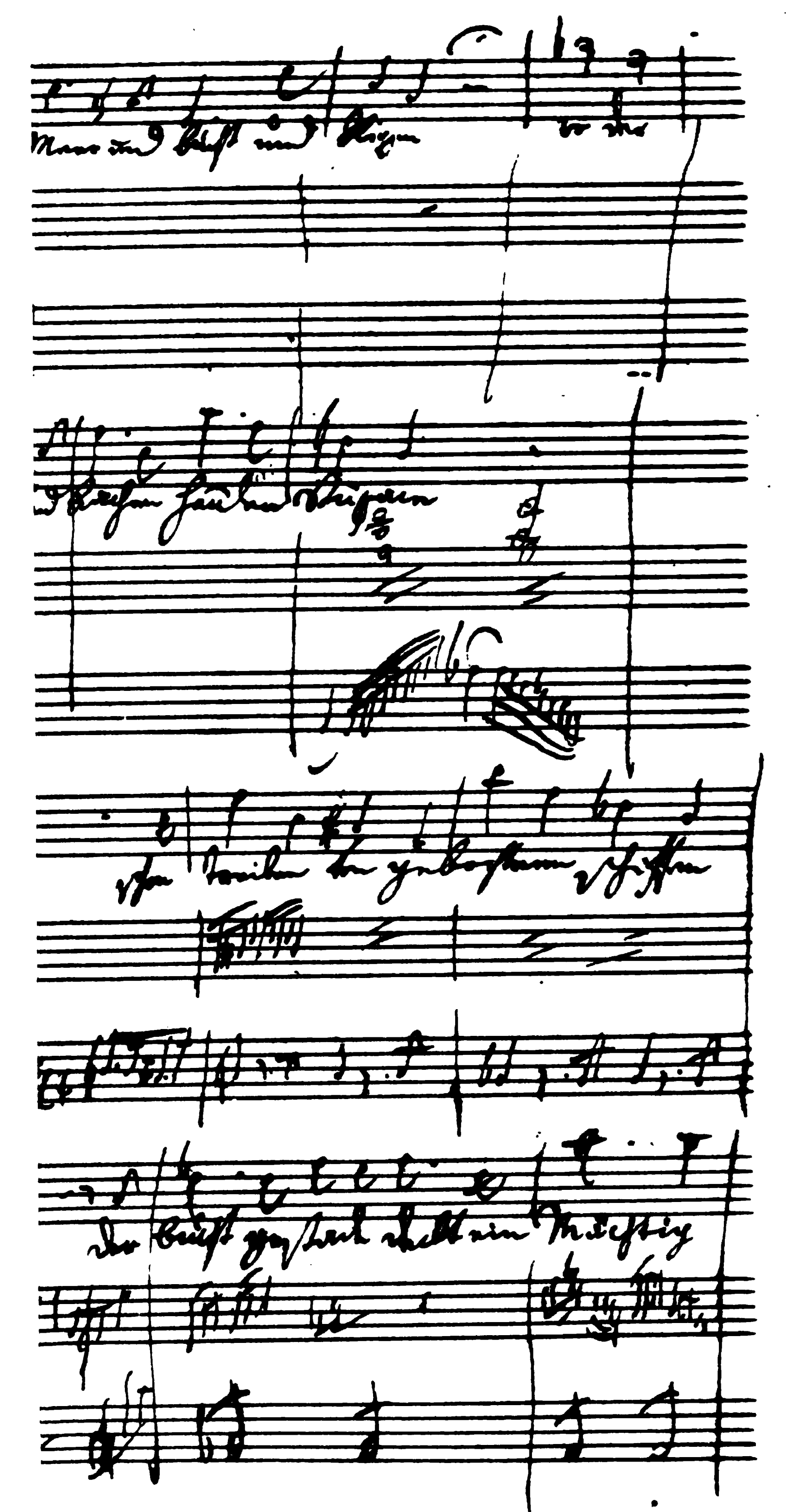
-e glückliche sterbstunde für meine Mutter
-ch und mich — und der gütige gott hat
-z gnaden im grösten maaße verliehen.
freünd, erhalten sie mir meinen vatter,
daß er es sich nicht gar zu schwer und hart
-e ergste hören wird. Meine schwester empfehle
-n herzen — gehen sie doch gleich hinaus
— sagen sie ihnen noch nicht daß sie
-iren sie sie nur so dazu — Thun sie
-nden sie alles an — machen sie mir
-n — und daß ich nicht etwa ein anderes
-rten habe. — Erhalten sie mir meinen
-eine liebe schwester. geben sie mir
-te sie. — Adieu, ich bin Dero

gehorsamster dankbarster Diener
Wolfgang Amadè Mozart

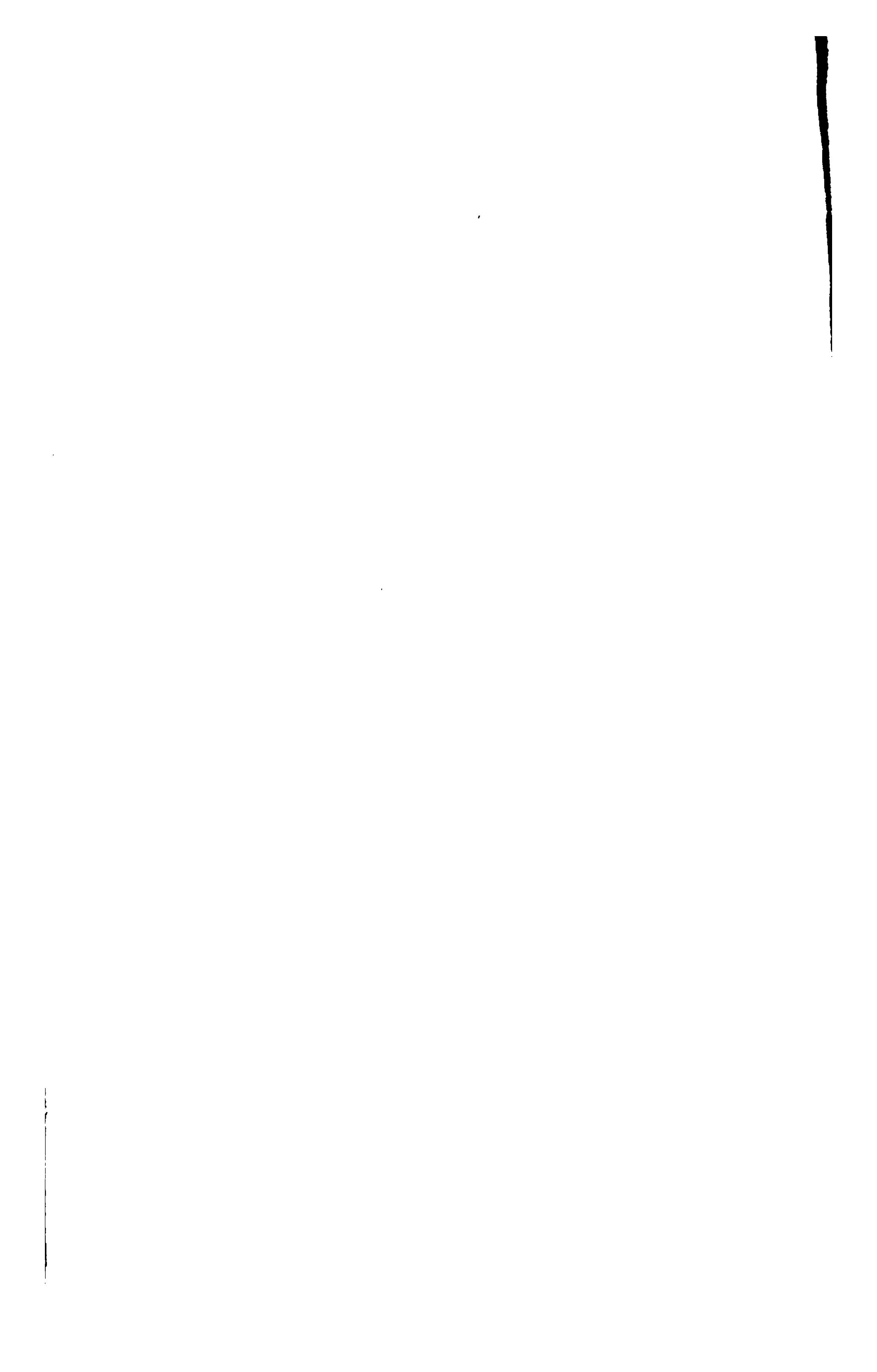


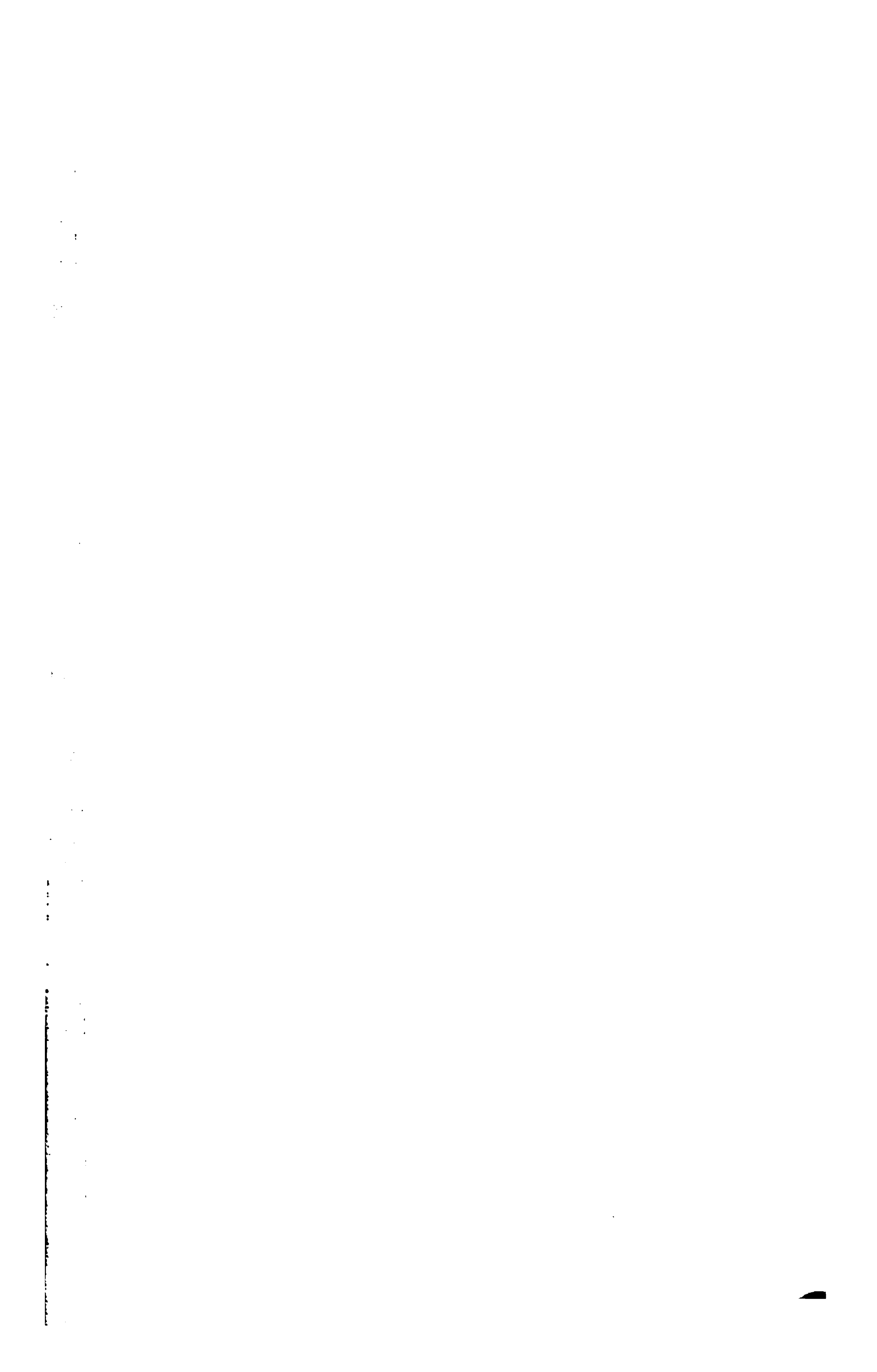


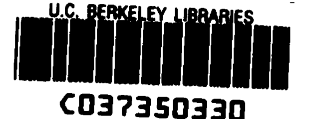











U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037350330





2 dinge, nemlich um ein[…]
und denn für mich um stär[…]
mich erhört, und mir die[…]
ich bitte sie also, bester[…]
schencken sie ihm mich zu[…]
kumt, wenn er das urg[…]
ich ihnen auch ein gross[…]
zu ihnen, ich bitte sie[…]
tod ist, sondern ge[…]
was sie wollen, — w[…]
dass ich ruhig gegen k[…]
unglück noch zu erw[…]
lieben vetter, und w[…]
gleich antwort ich bi[…]

rue füesseny. [?]

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croissant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

…n glückliche sterbstunde für meine Mutter,
…ch und muth — und der gütige gott hat
…2 gnaden im grösten maase verliehen.
…freünd, erhalten sie mir meinen vatter,
…daß er es sich nicht gar zu schwer und hart
…n ergst hören wird. Meine schwester empfehle
…en herzen — gehen sie doch gleich hinaus
… — sagen sie ihnen noch nicht daß sie
…riren sie sie nur so dazu — thun sie
…nden sie alles an — machen sie nur
…en — und daß ich nicht etwa ein anders
…warten habe. — erhalten sie mir meinen
…meine liebe schwester. geben sie mir
…tte sie. — Adieu, ich bin dero

gehorsamste dankbarste diener
Wolfgang Amadè Mozart

